

هيفل

المدخل إلى
علم الجمال
فكرة الجمال

جمعة

بوشي



دار الطباعة - بيروت

المدخل إلى
علم الجمال
فكرة الجمال

جميع الحقوق محفوظة
لدار الطليعة للطباعة والنشر

بيروت - لبنان

ص.ب ١١٨١٣

٣١٤٦٥٩ }
٣٠٩٤٧٠ } تلفون

الطبعة الاولى

١٩٧٨

الطبعة الثالثة

١٩٨٨

هيفل

المدخل إلى
علم الجمال
فكرة الجمال

ترجمة:

جورج طرابيشي

دار الطليقة للطباعة والنشر
بيروت

هذه ترجمة كتاب

L'Esthétique

1 - 2

Introduction

A

L'Esthétique

L'Idee du Beau

Par

G. W. F. Hegel

Editions : Aubier

1984

المدخل
إلى عِلْمِ الْجَمَالِ

الفصل الأول

التصور الموضوعي للفن

تعريف عامة

- ١ -

في علاقات الجمال الفني
بالجمال الطبيعي

هذا المؤلف موقوف على الاستطيقا ، أي على فلسفة
الجمال ، على علمه ، وبمزيد من الدقة ، الجمال الفني حصراً
دون الجمال الطبيعي . وبريرا لهذا الاستثناء نستطيع ان نقول،

من جهة أولى ، ان من حق كل علم أن يرسم لنفسه الحدود التي يشاء ؛ لكن الفلسفة ، من الجهة الثانية ، لم يقع اختيارها على الجمال الفني دون غيره موضوعا لها انصياعا منها لقرار عسفي .

ان ما قد يحمل المرء على أن يعتبر استثناء الجمال الطبيعي تحديدا عسفيا هو ما اعتدناه في حياتنا اليومية من الكلام عن سماء جميلة ، عن شجرة جميلة ، عن رجل جميل ، عن عرض جميل ، عن لون جميل ، الخ . ويتعذر علينا أن نندفع هنا في تمحيص المسألة المتعلقة بمعرفة هل يجوز لنا أن نعت بالجمال اشياء الطبيعة ، كالسما والصور واللون الخ ، وهل تستاهل هذه الاشياء بوجه عام ذلك الوصف ، وهل ينبغي بالتالي أن يوضع الجمال الطبيعي في مرتبة واحدة والجمال الفني . ان الجمال الذي يخلقه الفن لهو ، بحسب الراي الشائع ، دون مستوى الجمال الطبيعي بكثير ، واعظم فضل للفن في هذه الحال هو الاقتراب في إبداعاته من الجمال الطبيعي . واذا صح أن الامر كذلك ، فإن الاستطفا ، بوصفها علم الجمال الفني وحده ، تدع خارج نطاق صلاحيتها جزءا كبيرا من المضمار الفني . لكن في وسعنا أن نؤكد ، على ما يخيّل إلنا ، أن الجمال الفني، بخلاف ما تزعمه تلك النظرة الدارئة ، أسمى من الجمال الطبيعي لأنه من نتاج الروح . فما دام الروح أسمى من الطبيعة، فإن سموه ينتقل بالضرورة الى نتاجاته ، وبالتالي الى الفن .

لذا كان الجمال الفني أسمى من الجمال الطبيعي ، لأنه نتاج للروح . ان كل ما يأتي من الروح أسمى منها هو موجود فسي الطبيعة . واردا فكرة تخترق فكر انسان افضل وأرفع من أعظم اتاج للطبيعة ، وهذا بالتحديد لأنها تصدر عن الروح ، ولأن الروحي أسمى من الطبيعي .

لو أمعنا النظر في مضمون الجمال الطبيعي ، الشمس على سبيل المثال ، للاحظنا أنه يشكل آنا مطلقا ، أساسيا ، قسبي

الوجود ، في نظام الطبيعة ، بينما الفكرة الرديئة محض شيء عابر وزائل . لكن اذا نظرنا على هذا النحو الى الشمس من منظور ضرورتها والدور الضروري الذي تلعبه في مجمل الطبيعة ، يغيب عنا جمالها ، تضرب عنه صفحا اذا جاز القول ، كيلا نأخذ بعين الاعتبار سوى وجودها الضروري . والحال ان الجمال الفني لا يتولد الا عن الروح ، وانما بصفته نتاجا للروح يسمو على الطبيعة .

صحيح ان «الاسمى» نعت مبهم . وعليه ، حين نقول ان الجمال الفني اسمى من الجمال الطبيعي يجدر بنا ان نوضح ما نعنيه بذلك . ان اسم التفضيل «اسمى» لا يشير الا الى فارق كمي ؛ اي انه لا يعني شيئا . فما يكون فوق شيء آخر لا يختلف عن هذا الشيء الآخر الا من وجهة النظر المكانية ، وقد يعادله ويساويه من سائر الوجوه الاخرى . والحال ان الفارق بين الجمال الفني والجمال الطبيعي ليس محض فارق كمي . فالجمال الفني يستمد تفوقه من كونه يصدر عن الروح ، وبالتالي عن الحقيقة ، بحيث ان ما هو موجود لا يوجد الا بقدر ما يدين بوجوده لما هو اسمى منه ، ولا يكون ما هو كائن عليه ولا يمتلك ما يمتلكه الا بفضل ذلك الاسمى . ان الروحي هو وحده الحقيقي . وما يوجد لا يوجد الا بقدر ما يشكل روحية . الجمال الطبيعي انعكاس اذن للروح . ولا يكون جفيلة الا بقدر ما يصدر عن الروح . وعليه ، ينبغي ان نفهمه على انه كيفية ناقصة للروح ، كيفية متضمنة بدايتها في الروح ، كيفية مجردة من الاستقلال وتابعة للروح .

لا ينطوي اذن التحديد الذي نفرضه على علمنا على اي وجه من وجوه العسف . فالجمال الذي ينتجه الروح هو موضوع الروح ، خلقه ، وكل خلق يصدر عن الروح موضوع يتعذر إنكار شرفه وعلو مرتبته .

سيكون لزاما علينا أن نمحص عن كتب ، في اطار علمنا ، العلاقات بين الجمال الفني والجمال الطبيعي ؛ وبالفعل ، انها لمسألة بالغة الاهمية مسألة العلاقات بين الفن والطبيعة . هنا يكفيني أن انحي جانباً مأخذ العسف . فليس جميلاً الا ما يجد تعبيره في الفن ، بوصفه خلقاً روحياً ؛ ولا يستاهل الجمال الطبيعي هذا الاسم الا في نطاق علاقاته بالروح . وكل ما رمينا الى قوله هو أن العلاقات بين كلا نوعي الجمال ليست محض علاقات جوار .

في وسعنا اذن أن نوضح موضوع دراستنا بالقول انه يتألف من ملكوت الجمال ، واذا شئنا المزيد من الدقة ، من مضمار الفن . وحين نريد ان نمحص موضوعاً لم يسبق له ان كان الا متصوراً ، فانه يمثل امامنا بادية ذي بدء وكأنه يسبح في جو كدر غامض ونور غسقي ، ولا نشرع بتبينه على حقيقته الا بعد تحديد حدوده بفصله عن المضامير الأخرى . وعليه ، سوف نبداً هنا بالاهتمام ببعض التصورات التي يمكن ان تواجهنا أثناء دراستنا .

يتدخل الجمال في جميع ظروف حياتنا ؛ فهو الجنسي الانبسي الذي تصادفه في كل مكان . وعندما نجيل الطرف حولنا لتبين اين وكيف وبأي شكل يتجلى لنا ، يتضح لنا انه يرتبط منذ القدم بأوثق الروابط بالدين والفلسفة . يتضح لنا بوجه الخصوص ان الإنسان لجأ على الدوام الى الفن كوسيلة لوعي اسمى أفكار روحه واهتماماته . وقد صبت الشعوب أروع تصوراتها في نتائج الفن ، وعبرت عنها ووعتها بواسطة الفن . ان الحكمة والدين يتجسدان عينا في أشكال يخلقها الفن الذي يفسح بين أيدينا المفتاح الذي بفضل نملاك القدرة على فهم حكمة العديد من الشعوب وديانها . فقد كان الفن ، في الكثير من الأديان ، الوسيلة الوحيدة التي استخدمتها الفكرة الوليدة في الروح كي تغدو موضوعاً للتصور . وهذه المسألة هي التي نبني

اخضاعها لتمحيص علمي ، او بالاحرى ، فلسفي - علمي

- ب -

نقطة انطلاق علم الجمال

اول سؤال يمثل امام ذهننا هو التالي : من اين نبدأ
في عرض علمنا ، وما ذا الذي سنعمده مدخلا الى مثل هذه
الفلسفة في الجمال ؟ غني عن القول ، بالفعل ، انه يتصلو
مرض علم من العلوم بدون تحضير ، لكن التحضير يكون لازما
مطلق اللزوم حين يكون بيت القصيد علوما موضوعها ذو طبيعة
روحية .

أيا يكن موضوع علم من العلوم ، وأيا يكن العلم ذاته ، فلا بد
ان تأسر انتباهنا نقطتان: اولا ، كون مثل ذلك الموضوع موجودا،
وثانيا ، كوننا نعرف ما هو .

في العلوم العادية لا تنطوي اولى تينك النقطتين على اي
إشكال ، بل قد يبدو من السخف ان نطالب بالبرهنة على وجود
مكان ، ومثلثات ، ومربعات ، الخ ، في علم الهندسة ؛ وعلى
وجود الشمس والنجوم والظواهرات المغنطيسية ، الخ ، فسي
الفيزياء . ففي هذه العلوم ، التي تهتم بما هو موجود في العالم
الحسي ، يكمن أصل المواضيع في التجربة الخارجية ، وبدلا
من البرهان عليها يُعتقد انه يكفي يبقاها . ولكن حتى في اطار
العلوم غير الفلسفية يمكن ان تحوم الشكوك حول وجود
مواضيعها ، وعلى سبيل المثال في علم النفس ، في مذهب
الروح ؛ وبالفعل ، يسعنا ان نتساءل هل ثمة وجود لنفس ،
لروح ، اي لكيانات ذاتية ، لامادية ، مثلما يسعنا ان نتساءل
في اللاهوت هل ثمة وجود لله . حين تكون الاشياء من طبيعة

ذاتية ، اي حين لا يكون لها من وجود الا في الروح ، فلا تدخل في عداد العالم المادي الحسي ، نعلم انها لا تمثل في الروح الا بوصفها نتائج لنشاطه الذاتي . وهنا قد تقوم عدة احتمالات: فيما ان نشاط الروح تجلّى في تكوين تصورات وحدوس داخلية، وإما انه بقي مجدبا عقيما ؛ وفي الحالة الاولى يمكن ان تكون تلك النتائج قد اختفت ايضا او انحطت الى تصورات ذاتية محضة، يستحيل علينا ان نعزو الى مضمونها كينونة - في - ذاتها - ولذاتها . وتحقيق هذا الاحتمال او ذلك لا يعود مرهونا الا بالمصادفة . هكذا يظهر الجمال ، على سبيل المثال ، في كثير من الاحيان في التصور ، لا بوصفه ضروريا في ذاته ولذاته ، وانما كمنبع عرضي لمحض متعة ذاتية . وكثيرا ما تكون حدوسنا وملاحظاتنا وادراكاتنا الحسية الخارجية خداعة ومغلوبة اصلا؛ فكم بالاحرى حال تصوراتنا الباطنة ، وهي التي تنطوي على اكبر قدر من الحيوية بحيث تقودنا لا محالة الى الهوى !

ان ذلك الشك الذي يحوم حول المسألة المتعلقة بمعرفة هل يوجد او لا يوجد بصورة عامة موضوع للتمثل وللحدس الداخليين ، وكذلك المصادفة التي تتحكم في تكوين هذا التمثل او هذا الحدس في الوعي الذاتي مثلما تتحكم في مطابقتها او عدم مطابقتها للموضوع في كينونته - بذاته - ولذاته، اقول ان ذلك الشك وتلك المصادفة يوقظان بحق تلك الحاجة العلمية السامية كل السمو التي تقتضي ان يقام البرهان على ضرورة هذا الموضوع او ذلك حتى ولو كان موجودا اصلا .

حين تتم تلك البرهنة على نحو علمي حقا ، فانها تستدعي بحكم ذلك جوابا على السؤال الآخر : السؤال المتعلق بمعرفة ماهية الموضوع . وقد يجزنا الالاحاح على هذه النقطة الى ابعاد مما ينبغي ؛ لذا سوف نكتفي بالملاحظات التالية .

ان العلوم الفلسفية هي تلك التي تحتاج اكثر من غيرها الى مدخل ، لان الموضوع والمنهج على حد سواء في العلوم الاخرى

معروفان ؛ فموضوع العلم الطبيعي مثلا النبات او الحيوان ، وموضوع علم الهندسة المكان .

ان موضوع علم من علوم الطبيعة هو اذن شيء معطى ، لا حاجة به لا الى تعريف ولا الى توضيح . وكذلك الحال فيما يتعلق بالمنهج الذي يجري تعيينه مرة واحدة ونهائية ويسلم به الجميع . اما العلوم التي تتعاطى ، على العكس ، في نتائج الروح ، فان الحاجة الى مدخل ، الى مقدمة ، تكون اكثر إلحاحا . فسواء اتعلق الامر بالحقوق ، ام بالفضيلة ، ام بالخلقية ، الخ ، وأم كذلك بالجمال ، فان الموضوع هنا ليس من المواضيع التي تحظى بتحديدات ثابتة بما فيه الكفاية ومقبولة عموما ، بحيث تنتفي الحاجة الى الاتكباب عليه بمجهود خاص . بل على العكس ، ففي علم الجمال ، على سبيل المثال ، تشتد الحاجة الى تقليب النظر في مختلف تصورات الجمال الواحد تلو الآخر ، والى استعراض مختلف وجهات النظر وشتى المقولات التي جرى تطبيقها على الجمال ، والى تحليلها ، والى محاولة استخلاص مفهومها بعد مقابلتها عقليا بالوقائع والمعطيات التي بحوزتنا ، للوصول بالتالي الى تعريف للجمال . ويتوجب علينا ، لهذا الغرض ، ان نعود الى استعمال الافكار التي بحوزتنا اصلا ، لنرى الا يمكن للمفهوم الذي نجد في اثره ان ينبثق من تلقاء نفسه من ذلك المدخل بالذات .

ان ما يبرر هذه الطريقة في المعالجة هو ان التناول الفلسفي لموضوع من المواضيع ، كما سبق ان قلنا ، لا يمت بصلة الى المجاكبة العقلية المعتادة بأقيستها ، وتسلسل افكارها ، الخ . ان علما من العلوم الفلسفية للزم بأن يدع جانبا وجهات النظر والطرائق التي تبناها العلوم الاخرى ، لينشئ بنفسه مفهومه ، وكذلك تبريرة . وقد يحدث ، ابان المعالجة الفلسفية لموضوع من الموضوعات ، ان تبرز منظومات اخرى من الافكار ، وتمثلات

وتصورات اخرى، لتتصدر المكانة الاولى وتحتل محل المنهج الفلسفي البحث ؛ وحتى في هذه الحال ، لا بد ان تحتوي تلك الافكار والتمثلات والتصورات على عناصر من اللزوم ، والا تكون محض نتائج عسفية ، عرضية ، اعتباطية ، لا قوام لها ولا غد . وحين تكون كذلك هي الحال ، نستطيع ان نعزف عن البدء بالتصور الخارجي لنتناول الشيء ذاته مباشرة .

لكن يحدث ان يكشف لنا كل علم خاص ، متى ما اعتبرناه علما فلسفيا ، عن روابطه بعلم سابق . فهو يبدأ بمفهوم موضوع محدد ، بمفهوم فلسفي محدد ، لكن لا بد ان يتجلى هذا المفهوم من الاساس على انه لازم . فما هو مفترض لا بد ان يكون حقيقيا بان يفرض ذاته بلزومه . ولا يسعنا فلسفيا ان نتعلل بتمثلات وان نجعل نقطة انطلاقنا مبادئ لم تنجم اصلا عن انشاء سابق . ان المسلمات والافتراضات لا بد ان تمتلك لزوما مثبتا ومبرهنا عليه . ففي الفلسفة ، لا يجوز القبول بأي شيء اذا كان لا يملك صفة اللزوم ، الامر الذي يعني ان كل شيء فيها لا بد ان تكون له قيمة نتيجة من النتائج .

تؤلف فلسفة الفن حلقة لازمة في مجمل الفلسفة . وإذا نظرنا اليها من هذا المنظور ، ما امكننا فهمها الا على ضوء المجموع . فعلى هذا النحو فقط يمكن البرهان على وجودها وتبريره ، لان البرهنة على شيء ما انما تعني ابراز لزومه . ولا يدخل في نيتنا ان نقوم هنا بهذه البرهنة ، ان نعيد تكويسن الفلسفة بداء من مفهومها . كل ما نريد فعله هو ان نرى الى مفهوم فلسفة الفن من منظور المفترض او الماخوذ **Lemme** مثلما يتوجب ان نفعل ذلك مع كل علم فلسفي منظور اليه على حدة . ان الفلسفة في مجموعها هي وحدها التي تعطينا معرفة الكون بوصفها كلية عضوية ، كلية تتطور بداء من مفهومها وتؤوب الى ذاتها من دون ان تخسر شيئا مما يجعل منها مجموعا ، كلا واحدا ترتبط سائر اجزائه بعضها ببعض برابط اللزوم ، وتؤلف

من خلال ذلك الاتحاد بذاتها عالما من عوالم الحقيقة . ونفسى
الاكليل الذي يشكله ذلك اللزوم العلمى ، يمثل كل جزء دائرة
مرتدة على ذاتها ، من دون ان يكف من ان تكون له مع سائر
الاجزاء علاقات لزوم ؛ يمثل الهنا الذي منه يستمد اصله وفي
الوقت ذاته الهناك الذي يصبو اليه من جديد ، مولدا من
باطنه الخصيب عناصر جديدة يغني بها المعرفة العلمية . وعلى
هذا النحو ، لن يكون هدفنا الراهن الاندفاع في البرهنة على
فكرة الجمال ، مستنيطين اياها كنتيجة لازمة من المسلمات
السابقة للعلم التي فيها تكوّنت ، وانما ان نقفوا اثر التطور
الموسمى للفلسفة في مجملها وتطور فروعها العلمية
الخصوصية . ان مفهوم الجمال والفن في نظرنا مسلمة تنبع من
نسق الفلسفة . لكن بما انه يتعدى علينا ان نمحص هنا ذلك
النسق وعلاقاته بالفن ، فاننا نبقى بعيدين عن وضع اليد على
المفهوم العلمى للجمال ، ويتوجب علينا ان نكتفي بمعرفة مختلف
عناصره ومظاهره كما تعمل او كما جرى تصويرها سابقا فسي
مختلف تصورات الجمال الفنى التي تدخل في عداد الوعى
العادى . وانما انطلاقا من تلك التمثلات نأمل في الوصول الى
تصورات امتن اساسا ، مما سيتيح لنا بادىء ذي بدء ان نكون
فكرة عامة عن موضوعنا وان نستحصل ، بفضل تحليل نقدي
سريع ، على معرفة مأمولة بالتعيينات الاعلى والاسمى التسي
سنتصدى لها في مرحلة تالية . وبهذه الصورة ، سيكون
تأملنا المدخلى الاخير مدخلا الى دراسة الشيء ذاته ووسيلة في
الوقت نفسه للتوجه نحو الموضوع الذى يعيننا والذى سيستغرق
من الان فصاعدا انتباهنا كله .

وهنا ، حيث نعمل ذلك العلم لذاته ، نبدا بداية مباشرة ؛
فنحن لا نعتبر ذلك العلم نتيجة ، لاننا لا نقيم وزنا للمقدمات .
لذا لا نجد امامنا في البدء سوى تصور واحد ، هو تصور وجود

اعمال فنية . وهذا التصور العام حقيق بأن يقدم لنا نقطة انطلاق اكثر مواءمة . وسوف نبدأ بالفعل بتكوين فكرة واضحة من ذلك التصور وعن وجهات النظر التي كانت تربط به آنفا . وهذا سيتيح لنا ان نتحقق من التصور العام وان نبرره ، وان نظهر للعيان العلاقات التي يقيمها مع مضمون الفن ومع جانبه المادي على حد سواء .

تواجهنا هنا في الفن كيفية خاصة لتظاهر الروح . الفن شكل خاص يتجلى فيه الروح ، لان في وسع هذا الاخير ، كي يحقق ذاته ، ان يتلبس اشكالا اخرى ايضا . والطريقة الخاصة التي يتجلى بها الروح تشكل في الاساس والجوهر نتيجة . والبحث عن الطريق الذي يسلكه ليتلبس ذلك الشكل والبرهنة على لزوم هذا الاخير يدخلان في نطاق علم آخر لا بد ان تكون قد تمت معالجته مسبقا . وعلى هذا النحو فان الفلسفة نفسها ، حين تبدأ شيئا ما ، فانها لا تفعله كما لو انه بداية مباشرة ، بل تبين انه شيء مشتق ، شيء مبرهن عليه ، وهي تقتضي ان يثبت ان وجهة النظر المأخوذ بها قد فرضت نفسها لزوما . والفلسفة هي ذاتها التي تتطلب للبداية ، لمفهوم الفن ، مقدمة وسابقة ، مثلما تتطلب ان يكون هذا المفهوم نتيجة مبرهنا عليها ، نقطة وصول لازمة . وليس في العلم ، اذا صح التعبير ، بداية مطلقة . وغالبا ما يكون المقصود بالبداية المطلقة بداية مجردة ، بداية لا يفترض فيها ان تكون سوى بداية . لكن بما ان الفلسفة كلية ، فان لها ، بما هي كذلك ، بدايتها في كل مكان . والحال ان هذه البداية هي فسي كل مكان ، وفي الاساس والجوهر ، نتيجة . ينبغي اذن ان نرى في الفلسفة دائرة ممتدة على نفسها .

لكن نظرا الى اننا لا نضع نصب أعيننا هنا سوى جزء من الفلسفة ، لا مقدماتها وسوابقها ، فاننا لمضطرون الى ان نوضح

في هذا المدخل وجهة النظر التي نزمع الانطلاق منها . ان ما نستطيع هنا قبوله كمقدمات وسوابق هو تصورات لوعينا ، وانما بهذه التصورات سنربط ما نريد ان نقوله لتوضيح وجهة نظرنا ؛ سوف نبدا اذن بالتصورات التي في متناولنا .

سوف نبين في مدخل اول ، بصورة عامة على الاقل ، الطريقة التي ننوي ان نعالج بها موضوعنا ، ولو كان السبب الوحيد لذلك تعارضها مع طرائق اخرى في معالجته . ثانيا ، سوف نبحت في تصوراتنا عن تلك العناصر القمينة منها بان تقدم لنا المواد ، الاحجار ، لبناء مفهومنا . وهذا معناه اننا لن نترك التصورات في الشكل الذي سنجدها عليه ، بل سنقتبس من مضمونها كل ما هو لازم وجوهري لمفهومنا الفلسفي . غير ان الاجزاء الاخرى من الفلسفة هي التي ستشكل المدخل العلمي حقا وفعلا . سوف نعرض اذن في المقام الاول طريقتنا فسي معالجة الموضوع ، كي نفحص في المقام الثاني التعمينات التي لها علاقة بالمضمون .

لقد كان الهدف مما قلته ان ابين كيف ينبغي ان يكون المدخل الذي يوضع لعلم فلسفي . فهذا المدخل لا يمكن ان يكون كاملا ، لان المدخل الكامل يدخل في عداد الجزء الآخر ، الجزء الاجمالي ، من الفلسفة . والحال ان ما يعيننا هنا هو الجزء الخاص . ولتوضيح وجهة النظر هذه ، ينبغي ان نتجه بانظارنا نحو التصورات التي تحدد المضمون الممكن لمفهومنا ، بحكم ارتباطها بموضوعنا .

لنعرض اولا الطريقة التي نزمع ان نعالج بها موضوعنا . واذا بحثنا ، في تصدينا لهذه المهمة ، عن التصورات التي يؤويها رأسنا بصدد الجمال ، عن الافكار التي يكوّتها البشر لانفسهم عن الفن ، لوجدنا اولا افكارا وتصورات تقف موقف المعارضة من فلسفة في الفن وتزرع في طريقها الصعاب .

تلك التصورات مثناة عددا

- ج -

اعتراضان على فكرة فلسفة في الفن

يتدرع اول هذين الاعتراضين بلاتناهي مضمار الجمال ،
بالتنوع اللامتناهي لما يسمى بالجمال . اما الاعتراض الثاني فهو
ذاك الذي يتدرع بأن الجمال ، من حيث انه موضوع الخيال
والحدس والشعور ، لا يصلح زعما لان يكون موضوعا لعلم ولا
يتقبل معالجة فلسفية .

يقولون ، في ما يقولون ، انه انما بفضل الفن على وجهه
التعيين نستطيع ان نعتقد من ملكوت الافكار العكر ، الغامض ،
الفسقي ، كي نسترجع حريتنا ونترقى الى الملكوت المشرق
الرائق للظواهر الودية الاليفة . وعليه ، فان الرغبة في ربط الفن
بالافكار تبدو للوهلة الاولى رغبة متناقضة .

لنعكف بادىء ذي بدء على اول ذنبك الاعتراضين .
فيما يتعلق بالاول منهما ، نحن نعلم بصورة عامة ان الاشياء
الجميلة لامتناهية التنوع : إبداعات النحت ، الموسيقى ،
الرسم ، هذا اذا لم نتكلم عن إبداعات اخرى كثيرة . وفي
الاساس ، يقدم لنا كل فن خاص كمية لامتناهية من الاشكال ،
ولا تقع تحت حصر الاشكال التي ينتجها كل فن لدى مختلف
الشعوب ، في مختلف العصور ، الخ ! ما الذي لم يعتبر جميلا
لدى شعوب شتى ، في كل عصر من عصورها ؟ وما اكثر الفروق
بين جميع تلك الاشياء التي لا تقع تحت حصر ! وكيف السبيل
الى تصنيفها ؟ لهذا يقال لنا ان ذلك التنوع وتلك الكثرة ، اللذين

يسمان بميسمهما نتائج الفن اكثر مما يسمان اي نتاج آخر من نتائج الروح ، ينصبان في وجه بناء علم للجمال عقبة كاداء لا تذلل . ويظهر ان الفن يتعلم عليه ان يصلح للدراسة علمية ، لانه بوصفه نتاجا للمخيلة التي تطال يدها كل غنى الطبيعة يمتلك ، علاوة على ذلك ، القدرة على خلق اشكال يستمددا من نفسه . والحال ان كل علم هو علم للضروري ، لا للعرضي .

ان طريقة العمل المعتادة في العلوم هي اتخاذ بعض الاشياء الخاصة ، بعض الوقائع ، بعض التجارب ، بعض الظواهرات ، الخ ، اساسا وقاعدة ، وذلك كي يتم ، في مرحلة تالية ، استنباط مفهوم منها يكون هو ، في الحالة التي تعيننا هنا ، مفهوم الجمال ، ونظريته . يتوجب اذن اولا السيطرة على الاشكال الخاصة ، فرزها الى اصناف ، على ان يتم في مرحلة تالية استنباط قواعد خاصة صالحة لكل نوع ويفترض فيها ان تكون بمثابة طرائق لاعداد اعمال فنية او لصنعها . على هذا النحو يمكن ان تتكون ، على ما يقال لنا ، نظرية في الفن . وليس بيت القصيد هنا البحث والتدقيق الدكي ، الثاقب ، البارع ، في اعمال فنية خاصة ؛ وانما المقصود شيء آخر اعطى نتائج اكثر فائدة وجوهرية وكمالا ، لكن لم يسهم بكثير او قليل في انشاء النظرية بوجه عام . وقد اتضح ان النتائج التي تسم الحصول عليها من سبيل تلك المعالجة لمواضيع الفن المتنوعة العديدة جاءت سلبية ، وما كان من الممكن الا ان تجيء سلبية .

باتباع هذا الطريق ، يستحيل اكتشاف قاعدة يمكن اعتمادها للفصل طبقا لها في ما هو جميل وما هو غير جميل . وبعبارة اخرى ، يستحيل صوغ معيار للجمال . معلوم ان الاذواق تختلف الى ما لانهاية ،
de gustibus

non disputandum (١) ؛ وعليه يتعلم تعيين قواعد عامة قابلة للتطبيق على الفن . وحين يتضح ان النتيجة المستحصل عليها على ذلك النحو اقل سلبية ، وحين يكون لها ، بالرغم من سلبيتها ، مضمون ايجابي ، فان هذا المضمون لا يمكن ان يكون الا بالغ التجريد والسطحية . وفي الواقع تتباين التحديدات ويختلف بعضها عن بعض اشد التباين والاختلاف بحيث لا يتكشف اي منها عن انه اساسي وقابل للتطبيق على كل ما هو جميل . وفي المستطاع على الدوام اكتشاف تحديدات اخرى ، قابلة بدورها للتطبيق على ما هو جميل ، ولكن ليس على هذا الجمال الآخر او ذاك ، ليس على الجمال الذي يعيننا . والتعريف المطلق العمومية ، التعريف الذي يبقى بعد كل حذف واستبعاد ، هو ذلك الذي ينص على ان مقصد الفن ان يوقظ فينا احساسات ممتعة من طريق خلق اشكال لها ظاهر الحياة . وليس ثمة شيء اكثر ايهاما من هذا التعريف ، وتعبير «احساسات ممتعة» سرعان ما يستوعب انتباهنا بفشائته . لقد مر حين من الزمن لم يكن يدور فيه حديث الا عن تلك الاحساسات الممتعة ، وعن نشوئها وتطورها، وفي ذلك الزمن تحديدا رأت النور نظريات كثيرة في الفن . وفي آخر اطوار الفلسفة الفولفية (١) على وجه الخصوص اثار ذلك المفهوم ، او بالاحرى تلك المقولة ، مناقشات كثيرة ، لكن مضمونها كان اهزل من ان تبني عليه تطويرات فكرية . والى

-
- ١ - لا تقاض في الادواق : مثل سائر لائيني لدى السكولائيين في العصر الوسيط ، مؤداه ان كل انسان حر في التفكير وفي العمل كما يحلو له . «م»
 ٢ - نسبة الى البارون كريستيان فون فولف : فيلسوف مثالي الاني ، من اتباع فلسفة لايبنتز (١٦٧٩ - ١٧٥٤) . «م»

تلك الحقبة عينها تعود ولادة مصطلح الاستطيقا . فبومغارتن (١) هو الذي أطلق اسم الاستطيقا على علم تلك الاحساسات ، على نظرية الجمال تلك . وذلك المصطلح مألوف لدينا نحن الالمان ، لكن الشعوب الاخرى تجهله . الفرنسيون يقولون نظرية الفنون او نظرية الاداب الجميلة (٢) ؛ والانكليز يدرجونها فسي النقد Critic . وقد حظيت المبادئ النقدية لهوم (٣) برواج عظيم في عهد نشر مؤلفه . والحق ان مصطلح الاستطيقا ليس انسب المصطلحات . وقد اقترحت تسميات اخرى : «نظرية العلوم الجميلة» ، «الفنون الجميلة» ، لكن تلك التسميات لم يكتب لها البقاء ، وليس بلا سبب . وقد استخدم ايضا مصطلح «الكاليسطيقا» (٤) ، لكن المقصود هنا ليس الجمال بوجه عام ، وانما الجمال بوصفه إيذاما فنيا . سوف نأخذ اذن بمصطلح الاستطيقا ، ليس لان الاسم لا اهمية له تذكر عندنا ، وانما لان هذا المصطلح فاز بحقوق المواطنة في اللغة الراجحة ، وهذه بداتها حجة لا يستهان بها في تأييد الابقاء عليه . ان هذه الكيفية في محاكمة الامور لا تتمدى نطاق تلك النتائج السطحية تماما في المسالة التي تعيننا : مسالة مفهوم

١ - الكسندر فوليب بومغارتن : استلا فلسفة ، من ابشام لاينز
 دوفلف ، اول من عرف علم الجمال في مؤلفه «الاستطيقا» (١٧١٤ - ١٧٦٢) .

٢ - بالفرنسية في النص الاثاني : Théorie des Arts, des
 Belles - Lettres.

٣ - اللورد هنري هوم ، قاغمر في اسكوتلندا ، مؤلف «مناصر النقد»
 الصادر في ادنبروغ في ١٧٦٢ - ١٧٦٦ - ١٧٨٢) . «م»

٤ - مصطلح منحوت لم تكتب له الحياة ، ويصني حرقيا «علم الجمال» ،
 من اليونانية «كالوس» اي الجمال . «م»

الفن . وكذلك هي الحال أصلا في العلوم الأخرى . فليس عن طريق تمييزنا لنوع من الأنواع بتعريف ما نتوصل إلى مفهوم هذا النوع . فحتى نعرف ما هو هذا الحيوان أو ذلك ، على سبيل المثال ، فهل يكفي أن نكون فكرة عنه بحسب الحيوانات التي نعرفها ؟ بتاتا . فلو عرفنا الحيوان ، على سبيل المثال ، بحركيته الحرة ، بمقدرته على التنقل ، الخ ، لاتضح لنا بسرعة أن المحارة وحيوانات أخرى كثيرة لا تدخل في نطاق هذا التعريف ؛ ولو عرفناه بحساسيته ، لتبين لنا أن المستحية (١)، وما هي بحيوان ، تمتلك مع ذلك الحساسية . وكل مرة نريد فيها تمييز الأنواع والأجناس بواسطة تعاريف منفردة ، نجد أنفسنا وقد اصطدنا بأمثلة لا تدخل في نطاق هذه التعاريف . نخطئ إذن لو تصورنا أن العلم يسلك على الدوام ذلك الطريق . وهو طريق مسدود تماما بالنسبة إلى الفلسفة .

لقد تغيرت وجهة الفلسفة بصورة عامة ، وسلك البحث الفلسفي دروبا أخرى . هل كان تغير الاتجاه هذا ضروريا ؟ ليس علينا أن نمحص الأمر هنا ؛ فبحث كهذا هو جزء من البحث في طبيعة المعرفة الفلسفية ، وقد فعلنا ذلك فسي مؤلفنا المنطق . اتنا لن نعيد هنا إلى الأذهان سوى بعض الوقائع التاريخية أو الافتراضية . وما ينبغي أن يكون أساسا وقاعدة ليس الخاص ، ليس الخصوصيات ، ليس الأشياء والظواهر ، الخ ، الخاصة ، وإنما الفكرة . فيها ، بالكلية العام ، ينبغي البدء . في كل مكان ، وبالتالي في مضمارنا أيضا . بفكرة الجمال ينبغي أن نبدأ . أما النظريات المزعومة فتيذا ، على العكس ، بالخصوصيات لكي تستخلص منها المفهوم ، الكلية .

ان الفكرة ، في ذاتها ولذاتها ، هي التي تأتي هنا في المقام الاول ، وليس بوصفها فكرة مشتقة ، مستنبطة من مواضيع خاصة . وسوف نعود الى الكلام عن هذا البدء . ونحن نعطي كلمات افلاطون كامل دلالتها : « يجب البدء لا بالمواضيع الخاصة ، الموصوفة بأنها جميلة ، وانما بالجمال » . بابتدائنا بالفكرة ، ننحى جانباً العقبة ، الحرج الذي يمكن ان يسببه لنا التنوع الكبير ، الكثرة اللامتناهية للاشياء التي توصف بأنها جميلة . ولا تعود التعارضات القائمة بين الاشياء الموصوفة بأنها جميلة تزيغنا عن طريقنا : فتلك التعارضات تنحى جانباً ، تلتفى ، في الوقت ذاته الذي تنحى فيه جانباً كمية الاشياء المتناقضة ، كتلتها . اننا نبدأ بالجمال بما هو كذلك . لكن هذه الفكرة ، التي هي واحدة ، لا بد فيما بعد ان تتمايز ، ان تخصص انطلاقاً من ذاتها ، ليتولد عنها التنوع ، الكثرة ، الفروق ، الاشكال والأوجه المختلفة والعديدة للفن ، تلك الاشكال والأوجه التي تتجلى عندئذ بوصفها منتجات ضرورية ، لازمة .

ان سبباً ثانياً للحرج قد يبرز عند معالجة فلسفة الفن ، ويكون مصدره في هذه الحال ما نحن فيه من جهل بالمعيار الذي يسمح لنا بان نتعرف ما هو جميل ، كما قد يكون مصدره كل اقتناع او رأي مباشر يتصور ان الجمال لا يمكن ان يدخل في اختصاص الفلسفة . لنضرب صفحاً ، بادئ الامر ، عن التوكيد القائل ان المعرفة ، وبالتالي الفلسفة ، يجب ان تحد صلاحيتها بما يتصل فقط بالحدس والاحساس والشعور . هذا على الاقل ما يجري توكيده والتسليم به بصدد الدين ؛ اما فيما يتعلق بالفن فهناك تسليم بالاحرى بان من المباح الانتكاب على التفكير والتأمل بخصوصه .. يقال لنا ان الفكر ينهج نهجاً منطقيّاً ، علمياً ، فلسفياً ، لكن الجمال والفن من طبيعة يفلتان معها من سلطان الفلسفة . ويتجلى الفن ، على ما يقوله القائلون ، في

شكل يبدو وكأنه يتنافى الفلسفة . فحقل عمل الفن محدود بدائرة مشاهيرنا وحدوسنا ، وهي الدائرة التي تقع ، من جهة أخرى ، تحت سلطان الخيلة ، وتتوجه بالتالي ، وعلى أساس ذلك الزعم ، إلى مضمار من الروح مغاير تماما لذلك الذي تتوجه إليه الفلسفة ، وتوقف من ثم نسقا من الأفكار مغايرا تماما للفكر الفلسفي . وثمة رأي رائج يقول ان الحياة بوجه عام ، وكل ما يدخل في عدادها ، بما في ذلك الفن ، لا يمكن عقلهما بواسطة الفكر . ويبدو ان المسامي الى الافلات من إسار المفهوم إنما تجري على صعيد الفن تحديدا ، لان موضوعه ، على ما يتصور المتصورون ، يتنافى والفكر ، يتنافى والمفهوم ، ومن يشأ ادخال الفكر على عمل من الاعمال الفنية يقض على الجانب الفني النوعي فيه .

كلمات قليلة نريد ان ندلي بها بخصوص هذه العقبة التي يراد بها نفي امكانية تعرف عمل من الاعمال الفنية . ولا يتسع المجال هنا للالحاح على التفاصيل .

اذا كان ثمة واقع لا مجال للممارسة فيه فهو امتلاك الروح للمقدرة على النظر الى نفسه ، وكونه محبوا بوعي يجعله قادرا على التفكير بنفسه وبكل ما ينبثق عنه . ذلك ان التفكير بشكل بالفعل الطبيعة الاكثر صميمية وجوهرية للروح . وبفضل هذا الوعي المفكر الذي يمتلكه الروح تجاه ذاته ومنتجاته ، مهما يكن ظاهر الحرية ، بله العسف ، الذي يمكن ان تتلبسه هذه المنتجات ، يأتي سلوك الروح ، اذا كان حقا وفلا محايا فيها ، مطابقا لماهيته وطبيعته . والحال ان الفن والآثار الفنية ، بانثاقها من الروح وتولدها عنه ، تكون هي ذاتها من طبيعة روحية ، حتى وان كان تمثيلها يتلبس ظاهرا حسيا ، شريطة ان يكون هذا الظاهر مشبعا بالروح . من هذا المنظور نرى ان الفن اقرب الى الروح وفكره من الطبيعة الخارجية ، الجامدة الهامدة ؛

والروح لا يلتقي الا ذاته في منتجات الفن . وحتى اذا كان عمل بعينه من الاعمال الفنية لا يعبر عن افكار ومفاهيم ، بل يمثل تظهير المفهوم انطلاقا من ذاته ، استلابا نحو الخارج ، فان الروح يمتلك القدرة لا على تعقل نفسه فسي شكل مناسب له هو شكل الفكر ، بل ايضا على تعرف نفسه بما هو كذلك فسي استلابه في شكل الشعور والحساسية ، وبالاختصار ، على عقل ذاته في ذاته الاخرى تلك ؛ وهو يفعل ذلك بتحويله ذلك الشكل المستلب الى فكر ويرجعه اياه على هذا النحو الى ذاته . والروح ، بسلوكه هذا المسلك ازاء ذلك الآخر المغاير لذاته ، لا يقترب جرم الخيانة وعدم الوفاء بحق ما هو عليه فعلا وواقعا ، ولا يتناسى ذاته او يشطب عليها او يظهر عجزه عن الامساك بما يختلف عنها ، بل يعقل على العكس ذاته ونقيضها معا . وبالفعل ، ان المفهوم هو الشمولي الذي يبقى ويستمر في تظاهراته الخصوصية ، الذي يتخطى ذاته والآخر المغاير لذاته ، ويمتلك من ثم القدرة والفعالية اللازميتين لالغاء الاستلاب الذي فرضه على نفسه . لهذا يدخل العمل الفني ، الذي يستلب فيه الفكر ذاته عن ذاته ، في عداد الفكر المفهومي ، والروح اذ يخضعه للتمحيص العلمي انما يلبي حاجة طبيعته الاكثر صميمية . ونظرا الى ان الفكر هو ما يشكل ماهية الروح ومفهومه ، فان الروح لا يشعر بالرضى الا اذا غلف بالفكر جميع منتجات نشاطه وجعلها بالتالي منتجات ذاته حقا وفعلا . والحال ان الفن ، وان لم يكن ارقى اشكال الروح ، لا يتلقى تكريسه الحقيقي الا في العلم ، كما سنرى ذلك بمزيد من الوضوح في موضع آخر .

في مستطاعتنا ان نضيف الى ما تقدم ان عصرنا ياتينا باسباب جديدة تبرر تطبيق وجهة نظر الفكر على الفن ، وتنبع هذه الاسباب من العلاقات التي قامت بيننا وبين الفن ، تنبع من مستوى ثقافتنا وشكلها . ان الفن لم يعد له بالنسبة الينا ذلك

المقصد السامي الذي كان له سابقا . انما اضحى بالنسبة اليينا موضوعا للتصور والتمثل ، وتجرد من ذلك الطابع المباشر ، من ذلك الامتلاء الحيوي ، من تلك الحقيقة التي كانت له في عصر ازدهاره ، لدى الاغريق . من الممكن ان نبدي اسفنا وتحسنا على ان الجمال السامي للفن الاغريقي او مفهوم ذلك العصر الماجد ومضمونه قد اضحت بحكم الاشياء الزائلة بالنسبة اليينا ؛ ونستطيع ان نفر ذلك بتفاقم مصاعب الحياة ، وهو تفاقم يرجع بدوره الى ما طرا على حياتنا الاجتماعية والسياسية من تعقيد متزايد ، ويمكننا ان نبدي اسفنا وتحسنا على ان انتباهنا تستغرقه اهتمامات حقيرة ووجهات نظر نفعية ، مما افقد النفس البشرية السكينة والحرية اللتين يستحيل بدونهما التمتع المتجرد بالفن . ولقد اضحت ثقافتنا بأسرها ثقافسة محكومة برمتها بالقاعدة العامة ، بالقانون . وقد اطلق على هذه التحديدات العامة اسم المفاهيم ، وغدا المفهوم ذاته تحديدا مجردا ، وقد نطق شيللر بهذا الصدد بالكلمات الواجبة :
الجميع في العدد واحد ؛ كتيب هو السلطان الذي يمارسه عليهم المفهوم (١) . وقد أمسى من عادة عقلنا ، بل من شبه

١ - شيللر : «التنوع» :

- كثيرون هم الاخيار والاذكياء ، لكنهم جميعا في العدد واحد .
- لهم يخفضون للمفهوم ، لا ، بل - واسفاه ا - للقلب المحب .
- كتيب هو سلطان المفهوم : فمن الف شكل متغير ،
- لا يصنع سوى شكل واحد يتيم ، فقير وفارغ .
- لكن الحياة والفرح يكونان على أشدهما حيثما للجمال سيادة ، فالواحد الاولي يعاود ظهوره في الف شكل .

طبيعته الثانية ، ان يعرف الخاص وفقسا للمبادئ العامة :
الواجب ، المبدأ ، الحق ، الحكمة ، الخ . الفرد يحدد وفقسا
لهذه القواعد والمبادئ ؛ وقد صار من عادتنا ان نوجه تفكيرنا
نحو وجهات النظر العامة هذه التي نعتبرها حاسمة ، وهي
عادة ليست بالتأكيد من منتجات الحياة الفنية . ان ما نطلبه
من عمل فني ما هو ان يكون حيا ؛ ونحن نطلب من الفن بوجه عام
الا تسلط عليه تجريدات من اشباه القانون والحق والمبدأ
العام ، والا تكون العمومية التي يعبر عنها غريبة عن القلب ، عن
الشعور وال عاطفة ، وان توجد الصورة في المخيلة في شكل
عيني . لكن بما ان ثقافتنا ذاتها لا تتميز بطفح من الحياة ، وبما
ان روحنا ونفسنا قد فقدتا القدرة على استقاء المتعة التسي
توفرها الاشياء المنتعشة بنفحة حياة ، لذا يسمنا القول اننا لن
نمتلك المقدرة على تقدير الفن حق قدره ، وعلى استيعاب رسالته
واهميته وشرفه ، بانطلاقنا من وجهة نظر الثقافة ، ثقافتنا
نحس .

ان الفن ما عاد يوفر لحاجتنا الروحية تلك التلبية التسي
بحث عنها فيه شعوب اخرى ووجدتها . لقد انتقلت حاجتنا
واهتمامنا الى دائرة التصور ، وكى نلبها لا بد لنا من
الاستعانة بالتفكير ، بالافكار ، بالتجريدات ، بالتصورات المجردة
والعامة . وبنتيجة ذلك ، لم يعد الفن يحتل في ما هو حي فعلا
في الحياة المكان الذي كان يحتله فيه فيما فبر ، وصارت القلب
فيه للتصورات العامة والتفكرات . ولهذا نجد في انفسنا ميلا
في ايماننا هذه الى اعمال الفكر والتأمل بصدد الفن . والفن
نفسه ، بما هو عليه في ايماننا هذه ، يكاد يكون وكأنه وجد ليصير
موضوعا للافكار .

لكن ثمة من يزعم مع ذلك ان الفن ليس جديرا بمعالجة
فلسفية . فالفن ، كما سبق ان قيل لنا ، جني ايس صديق .

انه يجمّل اجوامنا الخارجية والداخلية ، بتخفيفه حدة جدّ الظروف ، بتلطيفه تعقيد الواقع ، بملئه على نحو ممتع اوقات فراغنا ، وحتى عندما لا ينتج شيئاً صالحاً ، فانه يأخذ على الاقل محل الشر ، وهذا لعظيم فائدتنا ونفعنا . ولكن اذا صح ان الفن يتدخل في كل مكان ، ابتداء من وسائل الزينة الفظة لدى الانسان المتوحش ووصولاً الى عظمة المعابد المزدانة بكل النفائس الممكن تخيلها ، فان هذه الاشكال بالمقابل ليس لها الا صلة واهية بالاهداف الحقيقية للحياة ، بل انها خارجية وغريبة عنها ؛ وحتى اذا لم يبد على تلك المنتجات الفنية انها تلحق الضرر بالاهداف الجدية ، بل بدا عليها على العكس انها تبسر الطريق امامها بحكم الاستنكاف عن الشر ، فانها تبقى مع ذلك وسائل خمول وارتخاء بالنسبة الى الروح، بينما تتطلب الاهتمامات الجوهرية للحياة مجهوداً من توتر الروح وتركيزه . لهذا قد تبدو رغبة المرء في ان يعالج بروح الجد العلمي ما هو عارٍ ، بحكم طبيعته ، من الجد ، ضرباً من الادعاء والتحدلق لا غير . على كل حال ، يظهر الفن ، بمقتضى ذلك التصور ، وكأنه شيء فائض عن الحاجة ، بل لعل المصادفة السعيدة هي التي تشاء الا ينتهي الامر بذلك الاهتمام بالجمال والولع به الى إرخاء المشاعر وتمييعها عوضاً عن مجرد الاكتفاء بتلطيف حدتها . ولهذه الاسباب ، وجد المدافعون عن الفنون الجميلة انفسهم مضطرين على الدوام الى الدفاع عنها بالقول انها ، حتى في حال التسليم بانها ترف ، ليست غريبة كل الغربة عن ضرورات الحياة العملية وليس فيها ما يتنافى مع الاخلاق والتقوى ، بل ان ترف الروح هذا ، اذا كان ثمة من ترف حقاً ، ينطوي على فوائد اكثر بكثير مما ينطوي على اضرار . وقد تطرف بعضهم ، فعزا الى الفن ذاته اهدافاً جدية ، مصوراً اياه وكأنه يلعب دور وساطة بين العقل والحساسية ، بين النوازع والواجبات ، واوصى به وزكاه

باعتباره مؤهلا لان يقدو عامل تصالح وتوفيق في الصراع الذي يخوضه ذاك العنصران المتعارضان . لكننا نستطيع ان نكون على ثقة سلفا بانه لا العقل ولا الواجب يتأدبين على اجتناء اي فائدة من محاولة المصالحة تلك عن طريق الفن ، وذلك لسبب بسيط وهو ان ايا منهما - وكلاهما يتغير من اي خليط - لن يكون ابدا على استعداد للدخول في مساومة كتلك ، اذ ان العقل والواجب متساويان في غيرتهما على نقائهما السلي لن يتخليا عنه ابدا . وعلى كل حال ، وحتى لو عرّونا الى الفن تلك الرسالة ، فاننا لا نجعله اكثر جدارة بمعالجة علمية ، لاننا نكون بذلك قد طالبناه بان يخدم غايتين : غايات جدية وسامية من جهة ، وتشجيع الخفة والبطالة من الجهة الثانية . وفي كلتا الحالتين ، يسقط الفن الى مصاف وسيلة خالصة بدل ان يكون غاية في ذاته .

في وسعنا ايضا ان نسوق حجة اخرى ضد امكانية معالجة علمية للفن . فالفن ، على ما يقال لنا ، هو ملكوت الظاهر ، ملكوت الوهم ، وما نسميه جميلا قابل ايضا لان ينعت بانسه ظاهري ووهمي . والحال ان الاهداف الحقيقية ، الجديرة بان ينشدها الناشدون ، لا سبيل الى تحقيقها بالظاهر والوهم ؛ فالغايات الحقّة والجديّة يجب ان تقابلها وسائل قائمة بدورها على الحق والجد . وعلى الوسيلة ان تكون متناسبة مع شرف الغاية ، ولا يمكن للعلم ان ينظر في اهتمامات الروح الحقّة الا اذا اخذ بعين الاعتبار ما تنطوي عليه من حقيقة ، سواء ابالنسبة الى الواقع الخارجي ام في التصور الانساني .

هذا صحيح كل الصحة : فالفن يخلق ظواهر ويحيى على الظواهر ، واذا اعتبرنا الظاهر شيئا لا ينفسي له ان يكون ، امكننا القول ان الفن ليس له سوى وجود وهمي ، وان يدعائه ما هي الا اوهام صرف .

لكن ما الظاهر ، في الواقع ؟ ما علاقته بالماهية ؟ لا ننس ان كل ماهية ، كل حقيقة ، لا بد ، حتى لا تبقى تجريدا محضاً ، ان تظهر . المفروض في الإلهي ان يكون واحداً ، ان يكون له وجود يختلف عما نسميه بالظاهر . لكن الظاهر ذاته ليس شيئاً غير جوهري ، بل يشكل ، على العكس ، أنا جوهرياً من الماهية . الحق يوجد لذاته في الروح ، ويظهر في ذاته ، ويكون للآخرين . من الممكن اذن ان توجد ضروب عدة من الظاهر ؛ والفارق رهن بمضمون ما يظهر . ان يكن الفن ظاهراً اذن ، فان له ظاهراً خاصاً به ، وليس ظاهراً بحتاً .

هذا الظاهر ، الخاص بالفن ، يمكن ان يعتبر ، كما قلنا ، خداعاً ، بالقياس الى العالم الخارجي ، كما نراه من وجهة نظرنا النفعية ، او بالقياس الى عالمنا الحسي والباطن . اننا لا نطلق اسم الاوهام لا على اشياء العالم الخارجي ، ولا على ما يكمن في عالمنا الباطن ، في وعينا . ولا شيء يمنعنا من القول ان ظاهر الفن ، قياساً الى ذلك الواقع ، وهمي ؛ لكننا نستطيع القول بقدر مماثل من الصواب ان ما نسميه بالواقع وهم اقوى واشد ، ظاهر اكثر خداعاً من ظاهر الفن . اننا نطلق اسم الواقع ونحمله على هذا المحمل ، في الحياة الاختبارية وفي حياة احساساتنا ، على مجمل الاشياء الخارجية وعلى الاحساسات التي تثيرها فينا . ومع ذلك ، ان هذا المجموع من الاشياء والاحساسات ليس عالم حقيقة ، وانما عالم اوهام . نحن نعلم ان الواقع الحق يوجد فيما وراء الاحساس المباشر والاشياء التي ندركها ادراكاً حسياً مباشراً . نعت الوهمي ينطبق اذن على العالم الخارجي اكثر بكثير مما ينطبق على ظاهراً الفن .

وبالفعل : ليس واقعياً بحق وصدق سوى ما يوجد لذاته في ذاته ، ما يشكل جوهر الطبيعة والروح ، ما لا يمنعه وجوده

في الزمان والمكان من ان يتابع وجوده في ذاته ولداته وجودا حقا وواقعيا ؛ والفن هو الذي يفتح منظورات على تظاهرات هذه القوى الكلية ؛ وهو الذي يجعلها ظاهرة لنا ومحسوسة . وتتجلى الجوهرية ايضا في العالمين الخارجي والداخلي ، كما تزيج لنا النقاب عنهما تجربتنا اليومية ، وان فعلت ذلك على شكل سديمي ، لحمته المصادفات وسداه الحوادث العارضة ، فتبدو مشوهة ، محرفة بمباشرة العنصر الحسي ، بعسف الواقف والاحداث والطباع ، الخ . الفن يحفر هوة بين ظاهر ذلك العالم الرديء والقابل للهلاك ووهمه من جهة ، وبين المضمون الحقيقي للاحداث من الجهة الاخرى ، كي يلبس هذه الاحداث والظواهر واقعية اعلى واسمى ، متولدة عن الروح . هكذا نجد ان تظاهرات الفن ، البعيدة عن ان تكون محض ظواهر واوهام بالنسبة الى الواقع الجاري ، تمتلك واقعية اسمى ووجودا اكثر حقيقية .

صحيح ان الفن ، قياسا الى الفكر ، يمكن ان يعتبر ذا وجود مقدود من الظواهر (سوف نعود الى هذه النقطة فيما بعد) ، وعلى كل الاحوال ، ذا شكل ادنى من شكل الفكر . لكنه في تفوقه على الواقع الخارجي يضارع تفوق الفكر : فما نبحت عنه في الفن ، كما في الفكر ، هو الحقيقة . ان الفن ، فسي ظاهره بالذات ، يجعلنا نستشف شيئا يتجاوز الظاهر : الفكر ؛ بينما العالم الحسي والمباشر ، البعيد عن ان يمثل تجليا ضمنيا لفكر ما ، يحجب الفكر تحت ركام من الشوائب ، كي يبرز نفسه ويقدمها على ما سواه ، وكي يدخل في الاذهان انه هو وحده الذي يمثل الواقع والحقيقة . انه لا يدع حيلة الا ويلجأ اليها كي يجعل الداخل عصي النال بطمره تحت طيات الخارج ، اي الشكل . اما الفن فيضعنا ، على العكس ، في جميع تمثيلاته ، في حضرة مبدأ اعلى . والحق ان الروح يواجه مشقة كبيرة في

تعرف نفسه والتقاء ذاته في كل ما لسميه طبيعة وعالما خارجيا .
يترتب على جميع هذه الملاحظات عن طبيعة الجمال انه اذا
كان من المباح نعت الفن بأنه ظاهر ، فان ظاهره ذو طبيعة خاصة
جدا . انه ظاهر على طريقته التي لا تمت بصلة من قريب او بعيد
الى المعنى الذي نمزوه الى الظاهر بوجه عام .

بعد الاعتراض المستمد من الطابع الظاهر والوهمي المزعوم
للفن وابداعاته ، يأتي الاعتراض الذي لا يقر للفن بإمكانية
صيورته موصوعا لمعالجة علمية ، وان سلم بإمكانية اتاحته
الفرصة امام تأملات فلسفية صرف . يقوم هذا الاعتراض على
مقدمة خاطئة لا تفر للتأملات الفلسفية بأي طابع علمي . وبصدد
هذه النقطة سأكتفي بالقول هنا انه مهما تكن الافكار المعتنقة عن
الفلسفة والتفكير الفلسفي ، فاني اعتبر هذا الاخير غير قابل
للافتصال عن التفكير العلمي . وبالفعل ، يقوم دور الفلسفة على
النظر الى موضوع من المواضيع من منظور لزومه ؛ لا من منظور
لزومه الذاتي او من منظور تسلسله ، تصنيفه الخارجي ، الخ ،
وانما من منظور لزومه كما ينبع من طبيعته ، هذا اللزوم الذي
تقع على عاتق الفلسفة مهمة البرهان عليه وإبرازه للعيان .
وبالاصل ، ان هذه البرهنة هي التي تقلد دراسة من الدراسات
طابعا علميا . لكن نظرا الى ان اللزوم الموضوعي لموضوع ما يكمن
في طبيعته المنطقية - الميتافيزيقية ، ففي وسعنا ، بل من واجبنا
ان نتخلى في تأملاتنا عن الفن (الذي يقوم على عدد كبير من
للمقدمات المتعلقة اما بمضمونه وإما بمادته وبالعناصر التي بها
يقارب الفن باستمرار ان يكون عرضا طارئا) عن الصرامة العلمية ،
والا نطبق وجهة نظر اللزوم الا على السياق الداخلي لمضمونه
ووسائل تعبيره . وبالفعل ، لا تعرف الفلسفة الاشياء الا
بضرورتها الداخلية ، بتطورها اللازم بدعا من ذاتها . وانما في
ذلك يكمن طابع العلم بوجه عام .

من الممكن ايضا المعارة في اهلية الفن لان يكون موضوعا
لدراسة علمية ، عن طريق تصويره بانه لعبة زائلة ، خادما
للدائنا وتسلياتنا ، لا غرض له سوى تجميل محيطنا البخارجي
والاشياء الداخلة في عداده ، وسوى لفت الانظار الى اشياء
اخرى بواسطة الزينة والزخرفة . والفن ، اذا ما فهم هذا
الفهم ، لا يكون لا حرا ولا مستقلا . والحال ان ما يعنينا ، ما
تتركز عليه تأملاتنا ، هو بالتحديد الفن الحر . صحيح انه يصلح
لان يكون وسيلة في خدمة غايات خارجية عنه ، وصحيح انه
يمكن ان يكون لعبة يزاولها المرء عرضا . ولكن هذه سمة مشتركة
بينه وبين الفكر الذي يكفي ذاته بذاته من جهة اولى ويصلح ،
من الجهة الثانية ، لان يكون وسيلة لغايات يغيب عنها الفكر
تمام الغياب ، ولأن يعمل في خدمة العارض والطارىء . بيد
اننا عندما نركز اهتمامنا على الفكر ، ننظر اليه من منظور
استقلاله ، وهذا ما ينبغي ان نفعله ايضا حين يكون موضوع
البحث الفن .

ان اسمى مقصد للفن هو ذلك المشترك بينه وبين الدين
والفلسفة . فهو ، كهذين الاخيرين ، نمط تعبير عن الإلهي ، عن
ارفع حاجات الروح واسمى مطالبه . وقد سبق ان قلنا ذلك
آنفا : لقد وضعت الشعوب في الفن اسمى افكارها ، وكثيرا ما
يشكل بالنسبة اليها الوسيلة الوحيدة لفهم ديانة شعب من
الشعوب ، لكنه يختلف عن الدين والفلسفة بكونه يمتلك المقدرة
على اعطاء تلك الافكار الرفيعة تمثيلا حسيا يضعها في متناولنا .
ان الفكر ينفذ الى اعماق عالم ما فوق حسي ، ويعارض به ، كما
لو انه عالم الغيب ، الوحي المباشر والاحساس المباشر ؛ ويسعى
الفكر بمنتهى الحرية الى تلبية حاجته الى المعرفة ، بارتفاعه
فوق العالم الادنى المثل بالواقع المتناهي . لكن هذه القطيعة ،
التي ينجزها الروح ، تتبعها مصالحة هي بدورها من صنع

الروح ؛ فالروح يخلق من ذاته روائع الفنون الجميلة التي تشكل الحلقة الوسيطة الاولى الرامية الى ربط الخارجي والحسي والفاني بالفكر المحض ، والى التوفيق والمصالحة بين الطبيعة والواقع المتناهي وبين الحرية اللامتناهية للفكر المتفهم .

لنقل ايضا بهذا الصدد انه اذا كان الفن يفيد في جعل الروح يعي اهتماماته ، فانه يبقى بعيدا عن ان يكون اسماً نمط للتعبير عن الحقيقة . وقد اعتقد الناس انه كذلك ردحا طويلا من الزمن ، وما يزال بعضهم يعتقد ، ولكن ذلك خطأ لنا اليه عودة . أما الان فلنكتف بالتذكير بأن الفن يصطدم ، حتى في مضمونه ، ببعض التقييدات ، وبانه يعمل في مادة حسية ، بحيث لا يمكن ان يكون له من مضمون سوى درجة روحية معينة من الحقيقة . وبالفعل ، ان للفكرة وجودا أعمق وأبعد غورا يستعصي على التعبير الحسي : انه مضمون ديانتي نشأ وثقافتنا . وهنا يتلبس الفن مظهرا مغايرا لذلك الذي كان له في عصور سابقة . وتلك الفكرة الأعمق والأبعد غورا ، التي تمثل المسيحية حدها الأقصى ، تستعصي كل الاستعصاء على التعبير الحسي . اذ ليس بينها وبين العالم الحسي من صلة جامعة ، ولا تقيم معه علاقات ود وصداقة . وفي التسلسل الهرمي للوسائل التي تفيد في التعبير عن المطلق ، تحتل الديانة والثقافة النابعة من العقل الدرجة الأعلى ، درجة اسماً بكثير من درجة الفن .

يمجز العمل الفني اذن عن تلبية حاجتنا النهائية الى المطلق . وفي أيامنا هذه ، ما عاد الناس يوقرون عملا من الأعمال الفنية ، وموقفنا من ابداعات الفن هو اليوم أكثر برودة وبصرًا . في حضرتها نشعر بأننا أكثر حرية بكثير مما كانت عليه الحال في السابق ، يوم كانت الأعمال الفنية اسماً تعبيري من الفكرة المطلقة . ان العمل الفني يلح فسي التماس حكمنا ؛

ونحن نخضع مضمونه ودقة تمثيله لتمحيص متبصر . اتنا نحترم الفن ، نمحضه اعجابنا ؛ لكننا ما عدنا نرى فيه شيئا لا يمكن تجاوزه ، اي تجليا صميميا للمطلق ، بل صرنا نخضعه لتحليل فكرنا ، وذلك ليس بنية الحث على إبداع أعمال فنية جديدة ، وانما بالاحرى بهدف تعرف وظيفة الفن ومكانه في مجمل حياتنا .

لقد ولت الايام الزاهية للفن الاغريقي والعهد الذهبي للعصر الوسيط الاعلى . فالشروط العامة للزمان الحاضر ما عادت موائمة للفن . ولا يكفي ان نقول ان الفنان نفسه يرتبك ويتأثر بعدوى الآراء التي تطرق سمعه بقوة متزايدة مما حوله وبعدهى الافكار والاحكام الشائعة عن الفن فحسب ، بل ينبغي ان نضيف ان ثقافتنا الروحية. كلها تحول اليوم بينه وبين التجرد بنفسه عن العالم الذي يضطرب فيما حوله وعن الشروط التي يعيش فيها ، حتى ولو أبدى ارادة وعزما ، اللهم الا اذا اعاد تربية نفسه وانسحب من هذا العالم الى خلوة يمكنه ان يلتقي فيها فردوسه المفقود .

ان الفن يبقى بالنسبة الينا ، من جميع تلك الزوايا ، ومن حيث مقصده الاسمى ، شيئا من اشياء الماضي . وبحكم ذلك، فقد بالنسبة الينا كل ما كان فيه من حقيقة وحيوية أصيلتين، فقد واقعه ولزومه الماضيين ، وهو يجد نفسه الان منبوذا ومنحى جانبا في ذهننا . ان ما يثيره العمل الفني فينا اليوم ، الى جانب المتعة المباشرة ، هو حكم يتناول المضمون ووسائل التعبير ودرجة مطابقة التعبير للمضمون على حد سواء .

- ٢ -

الافكار الشائعة عن طبيعة الفن

- ١ -

محاكاة الطبيعة

»

لم نتكلم حتى الان الا عن تصورات عامة للفن . اما ما سنبهتكم به هنا فهو التحديدات المتعلقة بمضمون الفن . وبصدد هذه النقطة ايضا ، سيكون علينا ان نأخذ بعين الاعتبار عدة تصورات متباينة .

بمقتضى واحد من تلك التصورات ، يتوجب على الفن ان يقتصر على محاكاة الطبيعة ، الطبيعة بوجه عام ، الداخلية والخارجية على حد سواء . وقديم هو المبدأ الذي ينص على وجوب محاكاة الفن للطبيعة ؛ ومن اقدم من قال به ارسطو . ويوم كان التفكير ما يزال يحبو في بداياته ، كان من الممكن الاكتفاء بفكرة مماثلة ؛ وهي ما تزال تتضمن على كل حال شيئا يمكن تبريره بأسباب وجيهة ، شيئا سيتكشف لنا عن انه آن من آناء الفكرة ، له مكانته في تطورها ، مثله مثل آناء اخرى كثيرة .

يكمن الهدف الأساسي للفن ، بموجب هذا التصور ، في المحاكاة ، وبعبارة اخرى ، في الاستنساخ البارع للاشياء كما

هي موجودة في الطبيعة ، وتكون ضرورة مثل هذا التقليد الذي يتم وفقا للطبيعة مصدرا بالتالي للذة . ان هذا التعريف يعزو الى الفن هدفا شكليا خالصا ، هدف اعادة صنع ما هو موجود في العالم الخارجي وكما هو موجود فيه ، مرة ثانية ، وبالوسائل المتاحة للانسان . لكن هذا التكرار قد يبدو شاغلا عديم النفع لا طائل فيه ؛ اذ ما حاجتنا الى ان نرى من جديد في لوحات او على خشبة المسرح حيوانات او مناظر او احداثا انسانية سبق لنا ان عرفناها على اعتبار اننا رايناها او نراها في حدائقنا وفي بيوتنا ، او اننا سمعنا ، في احوال معينة ، اشخاصا من معارفنا يتحدثون عنها؟ بل يمكننا القول ان تلك الجهود الباطلة اللامجدية ترتد الى لعبة متحذلقة تبقى نتائجها على الدوام دون ما تقدمه لنا الطبيعة . ذلك ان الفن ، المحدود في وسائل تعبيره ، لا يستطيع ان ينتج سوى اوهام احادية الجانب ، ولا يمكنه ان يقدم سوى ظاهري الواقع لواحدة فحسب من حواسنا ؛ وبالفعل، حين لا يتخطى الفن المحاكاة الخالصة يمجز عن الايحاء لنا بواقع حي او بحياة واقعية : فكل ما في وسعه ان يعرضه علينا لا يعدو ان يكون صورة كاريكاتورية للحياة .

ما الهدف الذي ينشده الانسان بمحاكاته الطبيعية ؟ ان يمتحن نفسه ، ان يظهر براعته ، وان يلتذ بكونه صنع شيئا له ظاهر طبيعي . ولا تعنيه هنا مسألة معرفة هل وكيف يمكن حفظ نتاجه ونقله الى اجيال قادمة او اطلاع شعوب اخرى وبلدان اخرى عليه . انه يلتذ قبل كل شيء بانه خلق شيئا صناعيا ، اثبت مهارته وبراعته ، تأكد بنفسه مما هو قادر عليه؛ يلتذ بصنيعه ، يلتذ بعمله الذي به قلد الله ، الفاطر الخلاق وواهب السعادة . لكن ذلك الفرح وذلك الاعجاب بالذات لا

يلبثان ان ينقلبا الى سام وتبرم ، ويتم هذا الانقلاب بسرعة اكبر وسهولة اكثر كلما نسخت المحاكاة النموذج الطبيعي بامانة اعظم . ان ثمة رسوما لاشخاص يقال عنها بشيء من الدعابة انها تشبه الاصل الى حد الفتيان . وبصورة عامة ، لا يمكن للفرح المتأتي عن محاكاة ناجحة الا ان يكون فرحا نسبيا للغاية ، لان المضمون والمادة في محاكاة الطبيعة معطيات ليس على الانسان يتحمل فيها من جهد غير جهد استعمالها . وبالمقابل ، فان الانسان سيشعر ولا بد بفرح اكبر بانتاجه شيئا يكون نابعا منه فعلا ، شيئا يكون خاصا به ، ويستطيع ان يقول عنه انه منه . ان كل آلة تقنية ، السفينة على سبيل المثال ، او على الاخص كل اداة علمية ، ستوفر له ولا بد فرحا اعظم ، لانها من صنعه وليست محاكاة . ان اردا آلة تقنية للذات قيمة اكبر في نظره ؛ وفي مستطاعه ان يفخر باختراعه المطرقة والسمار ، لانها تمثل اختراعات اصيلة ، لا مقلدة . ان الانسان يظهر براعته ومهارته في المنتجات المنبثقة عن الروح اكثر مما يظهرها في محاكاته الطبيعة . على انه قد يدخل في صراع مع الطبيعة . والى ذلك يذهب الدهن حين يقال ان منتجات الطبيعة اسمى من منتجات الروح ، ويقال بالفعل انها صنائع إلهية . ولكن الله روح ، وتعرفه في الروح اسهل من تعرفه في الطبيعة . والانسان ، بدخوله في تنافس مع الطبيعة، يتكلف امرا مصطنعا عادم القيمة . تباهى مرة رجل بقدرته على اطلاق حبات عدس عبر فتحة صغيرة ، ونفذ عملياته البهلوانية امام الاسكندر الاكبر، فكافاه هذا ببعض مكاييل من العدس ؛ وحسنا ما فعل ، لان ذلك الرجل لم يكتسب مهارة غير ناقعة فحسب ، واتما ايضا خاوية من كل معنى . ويمكن ان نقول الشيء نفسه عن كل مهارة يدلل

عليها في محاكاة الطبيعة . من قبيل ذلك أن زوكسيس (١) كان يرسم عنبا له ظاهر جد طبيعي بحيث كان الحمام يخدع به ويأتي اليه لينقره ، كما رسم براكسياس متارة خدعت انسانا ، هو الرسام عينه . وما اكثر القصص المتداولة عن خداع الفن . يتحدث المتحدثون ، في اشباه هذه الحالات ، عن ظفر للفن وانتصار . يروي بلومنباخ (٢) قصة زميل قديم في المهجع ليليه (٣) يدعى بوتنر ، كان ينفق ماله كله في شراء الكتب ، وحصل ذات يوم على الهية الحشرات insektenbelustigungen لروزال ، مع رسوم ملونة محفورة على النحاس ، هي من اجمل ما وقع عليه نظره قط (وكوئن لنفسه مجموعات مماثلة من الضفادع) . ولما كانت النسخة التي حاز عليها بوتنر غير مجلدة ، فان مفاجاته لم تكن بالقليلة حين وجد ذات يوم قردا وهو يقرض ورقة رسم عليها جنجل . وكان السرور الذي خالجه لدى رأى مشهد القرد وقد خدمته صورة بمثابة عزاء له عن فقدان الرسم . وإزاء امثلة كتلك ، وغيرها من النوع نفسه ، كان يفترض بالناس ان يدركوا انه ، بدلا من تقريظ اعمال فنية لنجاحها في خداع حمام وقرود ، كان يتوجب عليهم ان ينحوا باللائمة على اولئك الذين يتصورون انهم يرفعون من قيمة عمل من الاعمال الفنية بتفنيهم باشباه تلك النوادر المتبدلة وبرؤيتهم

-
- ١ - رسام افريقي من النصف الثاني للقرن الخامس ق.م ومن اشهر فناني العالم القديم . «م»
 - ٢ - فرادريك بلومنباخ : طبيب وعالم طبيعيات الماني ، من مؤسسي الانثروبولوجيا (١٧٥٢ - ١٨٤٠) . «م»
 - ٣ - كارل فون لينه : عالم طبيعيات سويدي (١٧٠٧ - ١٧٧٨) . «م»

فيها اسمى تعبير عن الفن . ويمكن القول ، بصورة عامة ، ان الفن ، بتطالع الى منافسة الطبيعة بمحاكاتها ، سيبقى ابد الدهر دون مستوى الطبيعة ، وسيكون أشبه بدودة تجهد وتكد لتضاهي فيلاً . ثمة اناس يعرفون كيف يحاكون زغرردة العندليب ، وقد قال كانط بهذا الصدد : اننا ما إن ندرك أن انسانا هو الذي يفرد على ذلك النحو ، وليس العندليب ، حتى نجد ذلك التفريد غشا عديم المعنى . فنحن نرى فيه مجرد تصنيع وتكلف ، لا انتاج حرا من قبل الطبيعة او عملا فنيا . ان تفريد العندليب يبهجنا بصورة طبيعية ، لاننا نسمع حيوانا يصغر ، في لاهيه الطبيعي ، أصواتا تضارع التعبير عن مشاعر انسانية . ما يبهجنا . اذن هنا انما هو محاكاة الطبيعة لما هو انساني .

خلاصة القول ، حين يزعم الراعمون ان المحاكاة تمثل هدف الفن ، وأن الفن يقوم بالتالي على تقليد امين لما هو موجود اصلا ، فانما يضعون الذاكرة في اساس الانتاج الفني . وهذا معناه حرمان الفن من حريته ، من مقدرة على التعبير عن الجمال . صحيح ان الانسان قد يجد في نفسه دافعا الى انتاج ظواهر مثلما تنتج الطبيعة اشكالها . لكن مثل هذا الدافع لا يمكن الا ان يكون ذاتيا محضا ، اذ لا رغبة للانسان في هذه الحال الا في اظهار مهارته وبراعته ، دونما اهتمام بالقيمة الموضوعية لما ينوي انتاجه . والحال ان النتاج يستمد قيمته من مضمونه ، بقدر ما يصدر هذا المضمون عن الروح . اما ما دام الانسان يحاكي ويقلد ، فانه لا يتخطى حدود الطبيعي ، بينما المفروض في المضمون ان يكون من طبيعة روحية .

على ان محاكاة الفن للطبيعة لها قيمتها واهميتها . فعلى الرسام ان يتحمل مشقة دراسات طويلة كي يتألف مع العلاقات

التي تقوم بين هذه الالوان وتلك ، مع مفاهيم النور وانعكاساته ،
وكي يتعلم كيف يترجمها على قماش لوحته او ورقه . ويتوجب
عليه ، فضلا عن ذلك ، ان يتعلم كيف يتعرف وينسخ ، حتى
في ادق التفاصيل والظلال ، اشكال الاشياء ووجوهها . وبذريعة
هذه الضرورة على وجه الخصوص خيل الى بعضهم ، في الآونة
الاخيرة ، انه يستطيع ان يضع من جديد موضع تطبيق مبدأ
محاكاة الطبيعة والطبيعي . وقد رأى هؤلاء في ذلك وسيلة
لزرع فن موهن ، غامض ، آيل الى انحطاط ، بقوة جديدة ،
وارادوا من وراء ذلك في الوقت نفسه ان يردوا على ضلالات
فن أضحى عسفيا ومتكلفا ، وبالتالي بعيدا عن الفن بعده عن
الطبيعة ، وذلك بإرجاعه ثانية الى الطبيعة الوفية ابد الدهر
لذاتها ، المحكومة بقوانين ثابتة ، والمظاهرة تظاهرا مباشرا .
ومهما تكن حميدة هذه الميول والنيات ، يبق أن النزعة الطبيعية
الصرف لا تصلح لان تشكل القاعدة الجوهرية للفن ، واذا لم يكن
بد من ان يكون طبيعيا في تمثيلاته وتظاهراته الخارجية ، فانه
لا يترتب على ذلك البتة انه ملزم بالتقيد الصارم ، في تمثيلاته
وتظاهراته ، بالطبيعة الخارجية ، بمحاكاتها حرفيا ، اذ ان هدفه
الاساسي يكمن في امور اخرى . لقد كان لمنتجات الفن على
الدوام وبالضرورة ظاهر حسي وطبيعي ، لكن ليس لنا من خيار
الا في ان نوافق على ان الفن ، بل أروع الفن ، يبقى ابدا دون
الطبيعي وتحتة ، وان امهر الناس وأبرعهم لا يفلحون الا في
اثبات خرقهم وعدم حذقهم حين يحاولون ان يضعوا انفسهم في
تقليداتهم على مستوى الطبيعة . ان التشابه لهو بالتأكيد عنصر
بالغ الاهمية في رسم الاشخاص Portraits ، اذ المطلوب
في هذه الحال تثبيت ملامح انسان من الناس ؛ ولكن حتى في
اكمل الرسوم ، في تلك التي يتفق الناس على الاقرار بانها

تفوق غيرها نجاحا ، يبقى التشابه دون الكمال ، وتظل الرسوم ينقصها شيء ما بالقياس الى النموذج الطبيعي . ويرجع عدم كمال هذا الفن الى ان تصاويره تبقى على الدوام ، رغما عن جهود الدقة : اكثر تجريدا من الاشياء الطبيعية في وجودها المباشر .

والاكثر تجريدا هو المخطط *Esquisse* والرسم المخطوط *Dessin* . ولكن حتى حين تستعمل الالوان وتنخسل الطبيعة قاعدة ، يتضح على الدوام ان شيئا ما قد بقي ناقصا ، وان التمثيل او التقليد ليس كاملا كمال التكوين الطبيعي . والحال ان ما يجعل هذه التمثيلات شديدة النقص ونائية البعد عن الكمال هو افتقارها الى الروحية . وحين تستخدم لوحات من ذلك النوع في تصوير ملامح انسانية ، يجب ان يكون فيها تعبير من الروحية يقتدر اليه بالاصل الانسان الطبيعي ، كما يتجلى لنا مباشرة ، في مظهره اليومي . والحال ان ذلك بالتحديد ما لا تستطيعه النزعة الطبيعية ، وفيه يتجلى عجزها . ان تعبير الروحية هو الذي يفترض فيه ان يسيطر على الكل . وعندما نريد تثبيت اشكال حسية ، يكون واجبا علينا بكسل تأكيد التقيد بالطبيعة ، بالقاعدة ، يكون واجبا علينا التقليد ، لكن لا يجوز لنا ايضا ان ننسى اننا انما نحصل بذلك على مجرد تجريد . صحيح ان التقيد بالطبيعة امر بالغ الاهمية فسي المحاكاة ، لكن ما ينقص الاعمال المتولدة عن المحاكاة ليس شيئا ثانويا ، وانما شيء اساسي ، نعني به الروحي ؛ ونية محاكاة الطبيعة هي بالاصل نية ذات طابع روحي . ووعي ذلك العيب نجده في اللوم الذي وجهه واحد من الاتراك الى بروس (١) الذي

١ - جيمس بروس (١٧٣٠ - ١٧٦٤) : رحلات لاكتشاف منابع النيل
١٧٦٨ - ١٧٧٣ ، بالانكليزية .

كان قد اراه صورة سمكة (معروف ان الاتراك ، كاليهود ، لا يحبون الصور) . وإليكم ما قاله له ذلك التركي : «لو انتصبت هذه السمكة في وجهك في يوم الدينونة لتتهمك بانك صنعتها، ولكن من دون ان تعطىها روحا ، فكيف ستدافع عن نفسك ؟» . وكان سبق للنبي نفسه ، كما نقرأ في «السنة» ، ان قال للمراتين ام حبيبة وام سلمى اللتين حدثناه عن صور رأتها في المعابد الحبشية ، ما معناه ان تلك الصور ستوجه اصبع الاتهام الى صانعيها يوم القيامة .

اننا ، بإبدائنا على هذا النحو عن معارضتنا لمحاكاة الطبيعة، نريد ان نقول فقط ان الطبيعي لا يجوز ان يكون القاعدة ، القانون الاعلى للتشثيل الفني . وقد سبق لنا بالاصل الاقرار بان العمل الفني يبدو وكأنه يقتبس مضمونه من العالم الحسي ، مما هو مباشر ، من معطيات الطبيعة او المواقف الانسانية ، على الاقل فيما يتعلق بعنصر بالغ الاهمية هو تظهيره في شكل عيني . لكن هذا شيء ، وشيء آخر الزعم بان المضمون بما هو كذلك ، كمضمون ، يجب ان يقتبس بتمامه من الطبيعة ؛ ومن يخط هذه الخطوة يصل الامر به لا محالة الى ان يرى في العمل الفني مجرد محاكاة صرف للطبيعة ، والى ان يرى في هذه المحاكاة المقصد الرئيسي ، بل الوحيد ، للفن .

من يجعل من المحاكاة هدف الفن ، يحكم على الجمال الموضوعي عينه بالإختفاء والزوال . اذ ان بيت التقصيد في هذه الحال ليس معرفة ماهية الشيء المفروض فيه ان يحاكي ويقلد ، وانما ما ينبغي فعله وكيف ينبغي ان يفعل للوصول الى أمثل محاكاة ممكنة واحسن تقليد ممكن . هنا يفدو موضوع الجمال ومضمونه أمرا غير ذي بال . واذا بقي الناس بعد ذلك يتحدثون بصدد اشخاص او حيوانات او بلدان او افعال او طبائع ، الخ ، عن فوارق بين الجمال والقبح ، فان هذه الفوارق

لا يمكن بحال من الاحوال ان تعني شيئا بالنسبة الى فن مختزل الى محض عمل تقليد ومحاكاة .

مرة اخرى نقول انه لا سبيل الى الممارسة في اضطرار الفن الى اقتباس اشكاله من الطبيعة ، ولنا الى هذه النقطة مودة والحق ان مضمون العمل الفني ، على الرغم من طابعه الروحي ، لدو طبيعة تجعل من المستحيل تمثيله الا في شكل طبيعي . ومن يقل ، بصورة مجردة ، ان العمل الفني ملزم بان يحاكي الطبيعة ، يظهر بمظهر من يريد ان يفرض على نشاط الفنان حدودا تحظر عليه الابداع والخلق بملء معنى الكلمة . والحال ان الفنان حتى لو حاكي ، كما رأينا ، الطبيعة بأكثر قدر ممكن من الدقة ، لما استطاع سبيلا الى الحصول على صورة طبق الاصل للنموذج . ذلك هو حال الرسوم التي تمثل اشخاصا على سبيل المثال . ويمكن للعمل الفني على كل حال ان يكتفي بأن يكون محض محاكاة ؛ ولكن ليس في ذلك تكمن مهمته أو رسالته . فالإنسان ، في مسعاه الى خلق عمل فني ، ينشد فائدة خاصة ، تدفعه الى ذلك الحاجة الى تظهير مضمون خاص .

هكذا نصل الى نتيجة مؤداها ان محاكاة الطبيعة ، التي كانت تبدو وكأنها مبدأ عام نادى به وحامى عنه ثقاة كبار ، هي مبدأ غير مقبول ، على الاقل في ذلك الشكل العام ، المجرد تماما . ولو استعرضنا شتى الفنون ، لما عتونا ان نلاحظ بالفعل انه اذا كان الرسم والنحت ، على سبيل المثال ، يمثلان مواضيع ذات شبه طبيعي في الظاهر أو مواضيع تقتبس نمطها بصورة رئيسية من الطبيعة ، فان منجزات الهندسة المعمارية بالمقابل ، وهي بدورها من الفنون الجميلة ، وكذلك الآثار الشعرية ، فيما اذا لم تكن وصفية خالصة ، ليست من قريب أو بعيد محاكاة للطبيعة . وان كنا نصر مع ذلك على ان تطبق بأي ثمن على الفنانين الآخرين مبدأ المحاكاة ، فلن يكون امامنا من سبيل الى فعل ذلك الا اذا سلكتنا منعطفا متلويا طويلا ، فأخضعنا هذا

القصد لشروط عديدة واختزلنا الحقيقة إلى الاحتمال المحض .
ولكن سنجد أنفسنا ، حتى في هذه الحال ، في مواجهة صعوبة
كبيرة ، صعوبة تحديد ما هو محتمل الحدوث وما هو مستبعد
الحدوث ، فضلا عن ذلك لن نجد في أنفسنا لا الرغبة ولا
المقدرة على أن نستبعد من الشعر جميع ابتكاراته الاعتبارية
والخيالية المحض .

ينبغي إذن أن يكون للفن هدف آخر غير هدف المحاكاة
الشكلية الصرف لما هو موجود . تلك المحاكاة التي لا يمكن أن
ينتج عنها سوى الاعيب تقنية لا تمت بصلة إلى العمل الفني .
أن الطبيعة والواقع مصدران لا يستطيع الفن أن يستغني
عن الغرف من معينهما . ولا يستطيع استغناء عنهما أيضا المثال ؛
إذ ليس المثال شيئا ضبابيا ، عاما ، مجردا . أما الهدف الذي
تنشده المحاكاة فيمكن ، على العكس من ذلك ، في استنساخ
أشياء الطبيعة كما هي ، في وجودها الخارجي والمباشر ، وليس
في ذلك من ترضية إلا للذاكرة . والحال أن ما نسعى إليه ونطلبه
ليس ترضية الذاكرة فحسب ، عن طريق الاستحضار المباشر
للحياة في كليتها ، وإنما أيضا ترضية النفس .

== ب ==

إيقاظ النفس

إيقاظ النفس : ذلك هو ، على ما يقال ، الهدف النهائي
للفن ، وذلك هو المفعول الذي يفترض فيه أن يسعى إلى الوصول
إليه . وذلك هو ما يتوجب علينا أن نهتم به في المقام الأول .
لو نظرنا إلى الهدف النهائي للفن من المنظور الأخير ، ولو
تساءلنا بوجه الخصوص عن التأثير السلبي يفترض فيه أن

يمارسه ، والذي يستطيع ان يمارسه والذي يمارسه فعلا ،
للاحتنا للحال ان مضمون الفن يحوي كل مضمون النفس
والروح ، وان هدفه يكمن في الكشف للنفس عن كل ما هو
جوهري وعظيم وسام وجليل وحقيقي كامن فيها . انه يزودنا ،
من جهة اولى ، بتجربة الحياة الواقعية ، وينقلنا الى مواقف لا
نعرف شيئا لها في تجربتنا الشخصية وقد لا نعرفه ابدا ،
كما ينقل الينا تجارب الاشخاص الذين يمثلهم؛ وبفضل مشاركتنا
في ما يقع لهؤلاء الاشخاص نصبح ، من الجهة الاخرى ، قادرين
على ان نحس احساسا اعمق بما يجري في داخلنا . وبصورة
عامة ، يكمن هدف الفن في ان يضع تحت متناول الحداث ما
هو موجود في الفكر الانساني ، الحقيقة التي يؤويها الانسان في
فكره ، ما يجيش في صدر الانسان ويحرك فكر الانسان . ذلك
هو ما يقع على عاتق الفن مهمة تمثيله ، وهو يفعل ذلك بواسطة
الظاهر الذي لا يثير اهتمامنا البتة بحد ذاته ، ولكن السلي
يكتسب اهمية من اللحظة التي يسهم فيها في ايقاظ الشعور
والوعي بشيء ما اسمى وارفع فينا . هكذا يعلم الفن الانسان
عن الانساني ، يوقظ مشاعر راقدة ، يضعنا في حضرة
اهتمامات الروح الحقيقية . وهكذا نرى الفن يفعل فعله من خلال
تحريكه جميع المشاعر التي تجيش في النفس الانسانية ، في
عمقها وغناها وتنوعها ، ويدمج كل ما يجري في المناطق
الباطنة من النفس في حقل تجربتنا . *Nihil Humani A me*
Alienum Puto (١) : ذلك هو الشعار الذي يمكن تطبيقه
على الفن . وجميع تلك المفاهيم يحدثها الفن عن طريق الحداث
والتصور ، ونحن لا يعنيها في كثير او قليل أن نعرف من اين

١ - بيت شعر للشاعر اللاتيني الهزلي تيرانسيوس مؤداه : انني انسان .
وما من شيء انساني بغيري عني . «م»

يأتي المضمون ، وهل مصدره في مواقف ومشاعر واقعية أم ان الامر لا يعدو ان يكون مجرد تخيل يقدمه لنا الفن . المهم هو ان المضمون الذي نقف بحضرته يوقظ فينا مشاعر ، نوازع ، أهواء؛ لكننا لا نكثرث البتة من هذه الزاوية ان كان ذلك المضمون متاحا لنا عن طريق التخيل او ان كنا نعرفه لاننا حدسنا بنظيره في الحياة الواقعية . ونحن قادرون بالتخيل على ان نتألم ونهتز وتجيش مشاعرنا وعواطفنا ، قدرتنا على ذلك بالادراك الحسي . وجميع الاهواء بلا استثناء ، من حب وفرح وغضب وكره وشفقة وقلق وخوف واحترام واعجاب وحس بالشرف وحب للمجد ، الخ ، قابلة لان تغزو نفسنا بفعل التصورات التي نلقاها من الفن . ان الفن قادر على استحضار جميع العواطف فينا وعلى هز أوتار نفسنا بجميع المشاعر ؛ ويصيب من يرى في هذا المفعول التحلي الاساسي لقدرة الفن وتأثيره ، ان لم يكن هدفه النهائي كما يرى الكثيرون .

يستخدم الفن الفنى العظيم لمضمونه ليكمل ، من جهة اولى، تجربتنا بحياتنا الخارجية ، وليستحضر ، من الجهة الثانية ، وبصورة عامة ، المشاعر والعواطف والاهواء التي عددناها للتو ، وذلك حتى لا تجدنا تجارب الحياة عادمي الحس ، وحتى تبقى حساسيتنا مفتوحة على كل ما يجري خارج انفسنا . والحال ان الفن يتوصل الى ذلك التحريك لأوتار الحساسية ، لا بواسطة تجارب واقعية ، وانما بواسطة ظاهرها فحسب ، بإحلاله ، اعتمادا على ضرب من الوهم ، منتجاته محل الواقع . وامكانية خلق هذا الوهم عن طريق الظاهر تستند الى ضرورة مرور كل واقع لدى الانسان ، قبل توصله الى مس أوتار النفس والإرادة، بدائرة وسيطة ، دائرة الحدس والتصور . وهذا صحيح سواء اتعلق الامر بالتأثير المباشر للواقع بما هو كذلك ام بتظاهر هذا الواقع على نحو غير مباشر ، بواسطة اشارات وصور وتصورات

لها مضمون واقعي وهدفها التعبير عن هذا المضمون. ان الانسان لتقدر على ان يتصور اشياء ومواضيع غير واقعية ، كما لو كانت واقعية فعلا .

تحريك جميع المشاعر الممكنة فينا ، تسريب جميع المضامين الحية الى باطن نفسنا ، وإثارة جميع هذه الخلجات الداخلية بواسطة واقع خارجي ليس له سوى ظاهر الواقع : اتما في ذلك كله تكمن قوة الفن الخاصة ، قدرته النوعية .

لنلح مرة أخرى على هذه النقطة : فالفن يمارس على النفس والمشاعر والعواطف التأثير الذي اتينا بوصفه ، كأننا ما كان المضمون الذي يعبر عنه . انه يوقظ المشاعر النائمة ، ويقدر على تسخير الاهواء جميعا ، وتحريك الميول كافة ، وإثارة النوازع قاطبة . انه يمتلك القدرة على أن يجعلنا نحس بالمصائب كافة والألام جميعا ، وعلى أن يستحضر امام ابصارنا الشر والجريمة . وبفضل الفن نتاح لنا القدرة على أن تكون الشهود المحزونين على الفظائع كافة ، وعلى أن نحس بالاهوال والخاوف جميعا ، وعلى أن تهتز أوتارنا بالانفعالات العنيفة قاطبة . يستطيع الفن أن يرفعنا الى علو كل ما هو نبيل وسام وحقيقي ، وأن يحفزنا الى حد الإلهام والحماة ، كما يستطيع أن يفرقنا في أعماق حسية وفي أخس أهواء ، وأن يغمرنا في جو من الشهوانية ، وأن يتركنا حيارى ، مسحوقين ازاء لعب مخيلة منفلتة من عقالها ، تزاوول نشاطها بلا قيد او كايح . ان الانساني لغني بالخير والشر ، بالاشياء السامية والدنيئة على حد سواء ، ولهذا يقدر الفن على أن ينفخ فينا الحماسة والحمية للجمال والسمو قدرته على الانحطاط بنا وإثارة امصابنا بتهييجه الجانب الحسي والشهواني منا . ليس ثمة من فارق اذن ، من هذا المنظور ، بين مضامين الفن . فالفن يقدر على أن يسمو بنا قدرته على أن يحطنا الى انانيين أدنياء ، وعلى أن يشدنا إلى العالم الحسي قدرته على جذبنا الى الدوائر السامية من الروحية . هكذا تبدو قدرة الفن

قدرة شكلية خالصة ، مستقلة عن طبيعة مضمونه . فهو يمتلك بالفعل القدرة الشكلية على ايقاظ مشاعرنا بصدد اي موضوع ، كائنا ما كان ، وبصدد اي مضمون ، كائنا ما كان ايضا ؛ انها سفسطة الفن . وكما يمكن عن طريق المحاكمة العقلية ايجاد اسباب لكل شيء ، وتفسيرات لآفته الامور ، وتبريرات لكل عمل ، كائنا ما كان ، كذلك يمكن للفن ، باعتماده السفسطة عينها ، أن يستخدم اي مضمون ، كائنا ما كان ، كي يدرك هدفه الاساسي . وهو لا يبالي بنوعية المضمون او طبيعته ، انما حسبه ان يدرك الهدف . ولو صح ان الامر لكذلك حقا لجاز القول بأن تأثير الفن شكلي هو الآخر ، تماما كما يحدد الجانب الشكلي في الانسان بالقول انه يمتلك القدرة على اظهار ما يبطن ، وعلى تحقيق جميع القوى التي بحوزته ، وجميع الامكانيات التي يحبسها في نفسه .

وما ان نسلم بذلك ، ولكن - لنكرر القول - بصفة شكلية خالصة ، حتى نتبين بلا تأخير وجود اختلاف جوهري بصدد الاتجاه الذي يتوجب على الفن ان يسلكه حتى يبلغ هدفه الحقيقي ، هدفه الجوهري الذي لا يمكن ان يكون - هذا مفهوم - ايقاظ جميع العواطف والاهواء الممكنة .

المطلوب اذن البحث عن ذلك الهدف الاساسي للفن ، عن غايته التي في ذاتها . متباينة هي المضامين القادرة على تحريك نفسنا ؛ وعلى الفن ان يقوم باختيار بين هذه المضامين ، وحتى يقوم بهذا الاختيار ينبغي ان يمتلك معيارا دقيقا واضحا يتناسب مع ما يعتبره مقصده الحقيقي .

يمكن تحديد هذا المقصد تحديدا شكليا في بادئ الامر ، وبعبارة اخرى تحديدا يمكن معه لأي عمل فني ان يأخذ به . على هذا الاساس ، يمكن ان يقال ان هدف الفن تلطيف الهمجية بوجه عام ؛ وبالفعل يشكل هذا التلطيف للطباع ، لدى شعب

ما يزال يحبو على طريق الحياة المتمدينة ، الهدف الرئيسي
المعزو الى الفن . وفوق هذا الهدف يقع هدف تهذيب الاخلاق
الذي اعتبر لردح طويل من الزمن اسماً للاهداف .
السؤال الذي يطرح نفسه في هذه الحال هو التالي : كيف
وبأي وسائل يقدر الفن على ممارسة ذلك التأثير التلطيفي على
الخشونة البدائية ؟ من اين تأتية تلك المقدرة على ضبط الفرائز
والنوازع والاهواء ؟ اليكم اولا بضع كلمات حول تلطيف الطباع .
تتسم البدائية ، الخشونة البدائية ، بانفلات الفرائز ؛
برغائب موضوعها لتبيتها ، ولا شيء غير تلبيتها . وتتضمن هذه
التلبية استخدام موضوع ، يتحول على هذا النحو الى وسيلة .
وتتعاظم وحثبية الرغبة حينما تستحوذ بمفردها على الانسان
باسره ، وذلك ما دام الانسان لما يتعلم بعد كيف يميز نفسه ،
بوصفه عمومية ، نسبة الى هذا التعيين . حين اقول : ان
هواي اقوى مني ، اكون قد فرقت بين انائي المجرد وبين الهوى ؛
ولكنه محض تمييز شكلي مؤداه انني لست شيئاً بالقياس الى
الهوى . تنجم وحثبية الهوى اذن عن الوحدة القائمة بين انائي
العام وبين المحدودية التي يخضع لها انساني ،
بحيث لا اعرف من مشيئة اخرى غير تلك المشيئة المحدودة .
ويقال عن الانسان الذي يركز ارادته كلها على غاية خصوصية انه
un homme entier (١) .

تلك هي الوحشية ، قوة الانسان الذي تسيطر عليه اهواؤه .
ومن الممكن تلطيفها بالفن ، وذلك بمقدار ما يمثل الفن للانسان
الاهواء ذاتها ، الفرائز ، وبوجه عام ، الانسان كما هو . وإذا
يكتفي الفن بعرض مشهد الاهواء ، حتى لو داهنها وتملقها ،

١ - بالفرنسية في النص - حرقيا : الانسان الكامل . اما المعنى لـ
الانسان العنيد ، المقنود من قطعة واحدة . «م»

فإنما يفعل ذلك كي يظهر للانسان ما هو كائن عليه ، وكي يجعله يمي كينونته تلك . وفي ذلك تحديدا يكمن تأثيره اللطف ، لانه يضع الانسان على هذا النحو في حضرة غرائزه ، كما لو انها موجودة خارجا عنه ، ويمحضه بحكم ذلك بعض الحرية حيالها . من هذه الزاوية ، يمكن ان يقال عن الفن انه محرر . فالاهواء تتلاشى قوتها ، لمجرد انها أضحت مواضيع لتمثلات ، مواضيع خالصة محضة . وموضع العواطف يؤدي بالضغط الى تجريدها من شدتها وحدتها ، الى جعلها خارجية بالنسبة اليها ، بل اجنبية بقدر او بآخر . والعاطفة ، بمرورها في التصور والتمثل ، تخرج من حالة التركيز التي كانت عليها فينا ، وتعرض نفسها لحكمنا الحر . والاهواء امرها كأمر الوجع : فأول وسيلة تضعها الطبيعة في متناولنا لتمكيننا من التفريج عن وجع يكوننا بناره هي الدموع ؛ فالبكاء هو بعد ذاته ضرب من العزاء . ثم يتعاطم التفريج اثناء التحادث مع اصدقاء ، وقد تدفع بنا الحاجة الى التفريج والتعزي حتى الى محاولة نظم اشعار . على هذا النحو ، ما ان نتاح للانسان الفارق في الالم، المستفارق فيه ، المقدرة على الإبانة عنه وتظهره ، حتى تخف عليه وطاته ؛ ومما يساعد على تسكينه والتفريج عنه التعبير عنه بكلمات ، بأغان ، بالحن وباشكال . والوسيلة الاخيرة هذه أشد نجما ايضا ، والالم ينحو نحوا شديدا الى السكون والانفسراج بحكم تموضع العواطف الذي يجردها من طابعها الحاد والمركز ، ويجعلها ، اذا جاز القول ، لاشخصية واجنبية بالنسبة اليها . وما اكثر ما تتكرر هذه الحالة لدى الفنانين الذين اذا ما ألمت بهم مصيبة أفلحوا في تخفيف حدة شعورهم بتظهره في عمل فني . وقد كانت دارجة ، فيما سلف ، عادة زيارات التعازي ؛ ولقد كانت تلك الزيارات مضمينة للغاية ، لكن العطف الذي كان يظهره الزائرون ، وتكرار العبارات ذاتها ، وتموضع الخطب ،

كان ذلك كله يسهم عظيم الاسهام في تسكين الالم . وعليه ، فقد كانت عادة ممتازة ، وبخاصة عند الوفاة ، عادة القدوم من كل حذب وصوب لرفع التعازي الى اقرب اقارب الميت . كان هؤلاء ، بتبادلهم اطراف الحديث مع كل واحد عن المصيبة التي عضتهم بنابها ، يراودهم شعور بانفراج كبير . ويرجع نظام النادبات لدى القدامى في اصله الى هذه الحاجة الى موضعة الالم . وحين يكون الانسان قادرا على نظم قصيدة عن الهوى المتسلط عليه ، يصبح هذا الهوى اقل خطورة ، لان تموضع العاطفة يعني ، كما سبق لنا القول ، فصلها عن شخصيته واتخاذ موقف اكثر هدوءا وصفوا ازاءها .

ان النفس ، بسكبها مشاعرها وخلقاتها في قصائد وأغان ، تنعتق من العاطفة المركزة ؛ فيطرا انفراج على مضمونها ، سواء أكان ألما أم فرحا ، بعد أن كان متجمعا على ذاته ؛ وبفضل تمثيل العاطفة يتلاشى تركزها واتحصارها ، وتستعيد النفس حريتها ازاءها . ويعطف المرء يتنبه لما يمكن أن يعزبه ، وللنصائح التي تلح على ضرورة المحافظة على الهدوء والصفو . ذلك هو الأساس الذي يقوم عليه التأثير الشكلي الذي يمارسه الفن على المشاعر والمواقف والاهواء .

- ج -

وظيفة الفن في تهذيب الاخلاق

بيد ان تسامي النفس هذا لا يمكن ان يتوقف عند هذا الطور من الانقطاع الشكلي المحض في التركيز . بل لا بد ان تستمر السيورة الى ان تتلقى النفس مضمونا يعطيها القوة على مكافحة الاهواء ؛ وان أمكن ، على قهرها . لكن اذا سلمنا بأن هدف الفن يكمن لا في استحضار الاهواء فحسب ، بل ايضا في

تطهيرها ، وبعبارة اخرى ، اذا سلمنا بأن الاستحضار ليس غايته
الاخيرة ، ليس غاية في ذاتها ، امكننا القول ، شرط ان نعطي
كلمة «تطهير» معنى محددا ، ان تهذيب الاخلاق هو الذي يشكل
هدف الفن . وقد رأينا بالاصل ان تمثيل الاهواء ينطوي بحد
ذاتسه على درجة معينة من التطهير ، من الكاتاريسيس
Catharsis . فيكون من نتيجته السيطرة ، ولو فسّي
حدود دقيقة ، على الاهواء وعلى الغرائز المنفلتة والوحشية .
وتأتينا احيانا من بعض الجهات اصوات تنادي بضرورة بقاء
الانسان في حالة اتحاد مع الطبيعة ، لكن انصار هذا الاتحاد لا
يدركون ان ما ينادون به ليس سوى الفظاظة والوحشية .
والحال ان الفن ، وان مثل الانسان في حالة اتحاد مع الطبيعة،
يعمل على رفعه الى ما فوق الطبيعة . وتلك هي النقطة
الاساسية .

يفعل الفن اذن فعله بتنشيطه الارادة الاخلاقية ، بتعزيزه
اياها ، بحيث تتاح للنفس القدرة على الوقوف في وجه الاهواء
بصورة فعالة ، ناجمة . وانما بهذا المعنى يقال ان على الفن ان
ينشد هدفا اخلاقيا ، وان على العمل الفني ان يكون ذا مضمون
اخلاقي . ان على الفن ان يحتوي على شيء سام تلحق به
النوازع والاهواء ، ويجب ان يصدر عنه مفعول اخلاقي قادر على
تشجيع الروح والنفس في الصراع مع الاهواء .

وقد اثارت وجهة النظر هذه مناقشات كثيرة في الآونة
الاخيرة . وقد لفت الانتباه بهذا الصدد ، بادئ ذي بدء ،
الى ان مثل ذلك الهدف لا يليق بالفن . فلئن لم يكن بد بأي
شئ من عزو هدف نهائي الى الفن ، فان هذا الهدف يجب ان
يكون من طبيعة يكفي معها نفسه بنفسه ؛ وعليه ، لا يمكن لغايته
المفترضة الا ان تكون غاية في ذاتها . والقول بأن على الفن ان
يرضي ويبهج ، ان يكون مصدرا للذة ، فهذا معناه ان هدفا

عرضيا صرفا يعزى اليه ، هدفا لا يمكن ان يكون هدفه . ان الدين والطبائع والاخلاق مواضيع موجودة من الاساس فسي ذاتها ، وكلما أسهم الفن في تشجيع الصبوات الدينية والميول الاخلاقية ، وفي تلطيف الطبائع ، يكون الهدف الذي أدركه على هذا النحو اكثر ارتفاعا وسموا . وتلك هي معايير مطلقة ؛ ومن يقل بوجوب تقيد الفن بها في خلقه لاشكاله ، فإنما يعزو اليه مضمونا دقيقا محددا . وقد أدى الفن ، بوصفه تعبيراً عن هذا المضمون ، دورا في تعليم الشعوب .

لكن حتى عندما نعزو الى الفن هذا المضمون الاخير ، نماري في ان يكون هو هدفه النهائي ؛ وهذا التحفظ يطال بوجه خاص نمط التمثيل . فهل نحن نفهم تعاليم الفن الاخلاقية بصفتها مبادئ مجردة وتأملات نظرية بقدر او بآخر ، ام القصد القول فقط بأن هذه التجريدات والتأملات تلعب في الفن السدور الرئيسي ، على اعتبار ان العنصر الحسي لا يجوز ان يشغل فيه الا حيزا ثانويا ، فلا يلعب من دور غير ذور الغلاف للمجرد ؟ في كلتا الحالتين نكون قد دللنا على جهل مطبق بطبيعة الفن . فعلى العمل الفني ان يكون ، في مضمونه ، فرديا وعينيا ، صورة تتوجه بالخطاب الى الحواس . واذا لم يُمثل المضمون بمقتضى طبيعته بالذات ، يصبح العنصر الممثل ثانويا تماما ، ويتحطم المضمون وينشطر الى اثنتين : فيفقدو تجريدا مكسوا بزخارف خارجية لا تعدو ان تكون مجرد ظاهر . ان المبدأ المجرد يكفي نفسه بنفسه ، من دون ان تكون به حاجة الى زخارف خارجية لا يترتب على وجودها غير السأم ، نظرا الى اتعدام التوافق بين المضمون والشكل .

صحيح انه في الامكان استخلاص نتائج واستنتاجات من الاثر الفني ، حتى بالمعنى الحرفي للكلمة . فمن الممكن استنباط تعاليم منه كما من كل ما يجري في الحياة الواقعية والعينية . وهذا ما فعله الناس في الماضي بوجه خاص ، على نحو مما

نستطيع ان ننبين من المقدمات التي كتبت لمؤلفات دانتى والتي تشير على الدوام الى كنه الرموزة L'Allégorie ، اي المغزى العام الذي يتضمنه كل نشيد . وبسلوك هذا المسلك ، يكون قد جرى استخدام العمل الفني لصوغ مبدا عام ، ولتأييد هذا المبدأ وتبريره بقوة العمل الفني وحظوته . وليس لنا مطعن في هذا المسلك ، شرط الا يكون الشكل الفني مجرد زخرف غايته تزيين مبدا مجرد ، وشرط ان يؤلف المضمون والشكل الممثل كلا واحدا وان تشكل هذه الوحدة وجهه الاساسي . اذن فالماخذ الرئيسي الذي اخذ على وجهة النظر تلك هو انها تجعل الجانب الحسي من العمل الفني تابعا لمبادئ اخلاقية مجردة وملحقا بها .

ان تلح اكثر من ذلك على هذه النقطة . لكن من المهم ، من جهة اخرى ، ان ندقق عن كتب في التناقض الذي يترتب على وجهة النظر تلك لانه قمين بان يشق امامنا الطريق السليبي سيؤودنا الى المفهوم الحقيقي للفن . بل اكثر من ذلك: فالتناقض المشار اليه يشكل الممر الى المفهوم . والسؤال الذي يطرح نفسه بهذا الصدد هو معرفة ما اذا كان المغزى الاخلاقي ، المنزل منزلة الهدف الاعلى للفن ، يجب ان يكون ماثلا بصورة ضمنية ، من دون ان تتم صياغته كمغزى ، ام ما اذا كان من الواجب الابانة عنه بالنهي والتصریح . يقال لنا في بادىء الامر ان العمل الفني يجب ان ينطوي على مغزى اخلاقي بصورة ضمنية ، وان هذا المغزى ، وان كان يشكل الهدف الاعلى للفن ، يجب ان يمثل فيه في حالة من عدم البيان ، بحيث لا يبرز للعيان ولا يفرض نفسه كمذهب ، كقانون ، كوصية وامر . اما ان بالامكان استنباط درس خلقي من تمثيل عيني ، من تمثيل لحدث من الاحداث ، فلا حرج من التسليم بهذا بصورة عامة . وكل شيء رهن بالتأويل ، لان الاخلاق الضمنية بحاجة الى ان تستنبط وتعرض ويسلط عليها الضوء . لكن من المشكوك فيه مع ذلك

ان يكون بالإمكان الوصول عن هذا السبيل إلى نتيجة ايجابية ،
اذ قليلة هي الاشياء او الوقائع التي يمكن ، كما سبق لنا
القول ، استخلاص مغازي اخلاقية منها . لقد حامى بعضهم عن
التمثيلات الفنية والاعمال الادبية الاكثر نأيا عن الاخلاق واوجد
الأعداء والمبررات لها ، بحجة ان المرء بحاجة ، لكي يكون
اخلاقيا ، الى ان يعرف الشر والخطيئة ايضا ، وانه لكي يكون
في ا مكانه تعرف الخير فلا غنى له عن معرفة نقيض الخير ، وعلى
النحو خيل لبعضهم انه مستطيع تبرير اللااخلاقية فسي
المن . وهذا لم يمنع بعضهم الآخر من القول ان تمثيلات مريم
المجدلية ، الخاطئة الحسنة ، قد اوردت موارد الخطيئة عددا
من الرجال يفوق بكثير عدد من قادتهم الى التوبة والندامة ؛
لكن اليس من الضروري ان يقع المرء في شرك الخطيئة حتى
يمكنه ان يتوب ؟ ان للمطلب الاخلاقي هنا طابعا اكثر عمومية
وابهاما مما ينبغي ؛ ومن الممكن التوجه بالمطلب نفسه الى
التاريخ ، لان جميع التمثيلات التي اختارت موضوعا لها
الشؤون والاحداث الانسانية تنطوي - لتكرر القول - من حيث
بنائها بالذات على دروس خلقية .

وتختلف الحال حين يقال ان الاخلاق يجب ان تمثل في
الآثر الفني بصورة صريحة ، وان الآثر الفني ينبغي ان يعبر
عن مبدأ عام ، عن قوانين واضحة ؛ ان يكون حكاية تعليمية .
تلك هي حال حكايات ايسوب . فكل حكاية Fable
تؤلف كلا واحدا ؛ وانما في زمن لاحق فحسب ، وبصورة لا
تخلو من خرق وصف ، استنبطت منها او ربطت بها مغازي
اخلاقية ، أمثال حكيمية (١) . والحال ان الحكاية هي بذاتها
تعليم .

والحق اننا اذا ما امعنا النظر في الامر عن كثب ، وجدنا ان بيت القصيد هو الدفاع عن وجهة نظر القانون ، ووجهة النظر هذه هي التي يتوجب علينا تمحيصها . فبما ان الاخلاق تناظر ، في الحياة الانسانية ، الحقيقة بوجه عام ، فقد وجد من يزعم ان الاخلاقية تشكل المظهر الاساسي للفن . وبما ان الحقيقة هي قانون الارادة والوجدان ، وبالتالي قانون عام ومطلق ، فعلى الفن ان يستوحىها في إبداعاته كافة . هناك من جهة أولى القانون ، ومن الجهة الثانية النوازع والعواطف والاهواء ، وبين الاول والثانية تقف وجهة النظر الاخلاقية ، التي يتوجب على الانسان بمقتضاها ان يعرف القانون وان يتقيد به ليصارع اهواءه ويتغلب عليها ، وان يعرف واجبه ، وان يضعه على الدوام نصب عينيه حين يبادر الى العمل ، وان يكبت جميع الاهتمامات الانانية .

ان الانسان الاخلاقي يعني ، بموجب هذا التصور ، الواجب والقانون ، ولا بد بالتالي ان يتصرف وفق هذه الشمولية ، وان يتخذها مبدا له وشعارا . وعلى هذا الاساس ، سوف ينلر نفسه للواجب ، بما هو واجب ، باسم القانون العام ، باسم المبدأ الذي سيكون العلة المحددة لافعاله . وما القانون ، الواجب ، الواجب للواجب ، الا العام ، الكلي ، الحر المجرد ، الذي له معادله المناقض في الطبيعة ، في العواطف الطبيعية ، في النوازع ، في الارادة الطبيعية ، في القلب ، وفي النفس ، والمفروض في الانسان انه يعرف ما القانون وما الواجب ؛ وانه يفعل ما يفعله عن علم ودراية واقتناع . ان الفاعل هو ذاك الذي يختار ؛ والمفروض في هذا ان يختار الخير لكي يستخدمه ضد نوازعه واهتماماته الذاتية . وبفضل وجهة النظر هذه ، تكون قد تمت المصادرة على التعارض بين الارادة بوجه عام والارادة الخصوصية ، الطبيعية ، وهذا التعارض مقرر على نحو بشير معه الى ان السلوك الاخلاقي يجب ان يكون في حالة من الصراع

الدائم مع الإرادة الطبيعية ، والى ان الاخلاقي هو ، بماهيته بالذات ، صراع ضد الطبيعي ، والى انه لم يوجد الا لكي يسيطر على الطبيعي ويحرز عليه نصرا حاسما . ينبع ذلك التعارض اذن من وجهة النظر الاخلاقية ، ولكن ينبغي ان نفهمه ، لا في هذا الشكل المحدود ، وانما فهما عاما ورحيب الشمول . ان القانون ، الامر ، يجب ان يفهما على انهما المجرد ، على انهما من نتاج ملكة الفهم *L'Entendement* ، على انهما ما يسمى بالمفهوم بوجه عام في الحياة الجارية ، على انهما المجرد بالتعارض مع الامتلاء العيني للنفس وللطبيعة بوجه عام .

وانما لدى الانسان ، وفي الروح الانساني فحسب ، يتخذ ذلك التعارض شكل عالم مشطور شطريين ، شكل عالين منفصلين : من جهة اولى العالم الحقيقي والابدي للتعينات المستقلة بذاتها ، ومن الجهة الثانية الطبيعة والنوازع الطبيعية ، عالم العواطف والفرائز والاهتمامات الذاتية والشخصية . نحن نرى ، من جهة اولى ، الانسان حبس الواقع المتبدل والزمنية الارضية ، يروح تحت وطأة حاجات الحياة وضروراتها الكثيرة ، مغلولا الى المادة ، لاهثا وراء غايات ومباهج حسية ، تتسلط عليه وتسيّره نوازع طبيعية واهواء ؛ ونراه من الجهة الثانية يسمو الى مثل خالدة ، الى ملكوت الفكر والحرية ، نراه يطوع ارادته لقوانين وتحديدات عامة ، يجرد العالم من واقعيته الحية والمزدهرة ليحله الى تجريدات ، اذ ان الروح لا يؤكد حقوقه وحرية الا بمعاملته الطبيعة بلا رحمة ولا شفقة ، وكأنه يريد ان يثار لنفسه من اشكال البؤس والعنف التي جعلته يعاني منها ويكابد .

حين يتخذ ذلك التعارض طابعا كافيا البروز والجللاء ، يتأرجح الروح بين ذينك الحدين ، ينوس بلا انقطاع بين واحدهما والثاني : من الواجب الى العاطفة ، ومن الحرية الى الضرورة . الحرية ، من حيث ان الانسان لا يجاري سوى ارادته الذاتية ،

ولا ينشد غير تحقيق غاياته الخاصة ؛ والضرورة ، من حيث ان الانسان يدع ذاته لتحدد بالضرورات الطبيعية ، بضرورات الظروف ، بضرورات قلبه وعواطفه . لكن الحرية ذاتها لا تفلت من إسار قوانين معينة ، بحيث يمكن القول ان هناك قوانين للحرية مثلما هناك قوانين للضرورة ، وان الانسان يواجه بالتالي صراعا وتعارضاً بين العام والخاص . وبالفعل ، اذا كان الخاص متضمناً في العام المجرد ، فانه غير متحدد به . فللخاص تعييناته الذاتية التي قد تطابق او لا تطابق العام . وهناك ، فضلاً عن ذلك ، التعارض بين العيني والمجرد . هكذا ينتصب ، واحدهما في وجه الآخر ، معسكرا الفكر والواقع المتناحران ، معسكرا الحياة الذاتية والمفهوم البارد ، معسكرا النظرية والتجربة . وعلى هذا النحو تنطوي وجهة النظر الاخلاقية في الاساس والجوهر على تعارض ، على تناقض بين الروح والجسد ؛ ولكن وجهة النظر هذه ، عوضاً عن ان تقتصر على ذلك التعارض ، تشتمل ، كما سنرى ، على ما هو ارحب وأعم .

ليس ذلك التعارض من نتاج تفكير متحلق او فلسفة سكولائية . فقد شغل على الدوام ، وفي اشكال شتى ، الوجدان الانساني واثاره وهزه ، ولكنه لم يتلبس تعبيرا بالغ الحدة الا تحت تأثير ثقافتنا الحديثة . ان ثقافة زماننا ، ان العقل الحديث هو الذي يرهف حساسية الانسان بذلك التعارض ، اذ يقضي عليه بان يكون اشبه بكائن برمائي ، يعيش في عالمين متناقضين ، يتردد بينهما الوجدان بلا انقطاع ، عاجزاً عن حزم امره واتخاذ قرار يرضيه . لكن الثقافة الحديثة والعقل الحديث ، اذ دفعا بهذا الانشطار الى حده الاقصى ، طرحا ضرورة حله . ولكن نظرا الى ان الذكاء او الفهم يعجز عن قهر ثبات الاضداد ، يبقى الحل الذي نتكلم عنه مجرد وجوب كينونة بالنسبة الى الوعي ، ويواصل واقعنا الحاضر العيش

في قلق الاختيار ، باحثا عن حل ، من دون ان يتمكن من العثور عليه . يبقى اذن ان نعرف هل يمثل ذلك التعارض الرحب والعميق ، الذي تظل ضرورة حله مجرد مسلمة مصادرة عليها ، هل يمثل الحقيقة في ذاتها ، وهل يمكن اعتباره الهدف الاعلى للفن ؟

ان الانسان معني على كل حال بحل ذلك التعارض ، وبتحقيق مصالحة بين حديه ، عن طريق اكتشاف حد ثالث ، مبدا اعلى يمثل وحدتهما المتناغمة . ويحس الناس في ايامنا هذه احساسا حادا بذلك التعارض ويشغل بالهم بصور شتى . ولا يكف الفكر عن شحذه وتاجيجه ؛ وملكة الفهم ، بآمرها «يجب عليك» ، الموجه ضد الواقع ، هي التي تبقي على التعارض قائما . ان هذا التعارض يقضي على الانسان بالقلق وكأنه مشدود ومتوازع من كل جانب . ومرة اخرى نقول : ان من صالح الانسان ان يزول ذلك التعارض ، ان يحل محلّه توافق ، ان يتم العثور على نقطة التقاء ، على مبدا اعلى ، اعمق ، قمين بتحقيق تناغم بين ذينك الحدين غير القابلين ظاهريا للتوفيق فيمما بينهما .

وانها لمهمة الفلسفة ، مهمتها الرئيسية ، ان تلغي تلك التعارضات ، على الاقل بقدر ما تتلبس تلك الاشكال التي اثينا بوصفها ، وأن تظهر للعيان ان الحدود المتعارضة ليست فسي الواقع بالقدر الذي تبدو عليه من الاستعصاء على اي معالجة او توفيق ، وان الحقيقة الوحيدة التي يمكن الافصاح عنها بصدد كل واحد من الحدين هي انه ليس حقيقيا في ذاته ، وان حقيقة كل واحد منهما لا يمكن ان تنجم الا عن تصالعهما ، اتحادهما ، انسجامهما . من جهة ، هناك الحرية ، ومن الجهة الاخرى هناك الضرورة . والحرية في جوهرها صفة للزوج ؛ اما الضرورة فهي قانون الارادة الطبيعية . والفهم يبقي على التعارض قائما بينهما ، والحرية نفسها لا توجد الا بقدر ما تكون في صراع مع

نفيضا . بيد ان الانسان يؤمن ايمانا جازماً بأن ذلك التعارض ينبغي ان يأخذ طريقه الى الحل ؛ اما عقلنا فتقع على عاتق الفلسفة مهمة افهامه انه اذا كان التناقض موجودا ، فانه من الاساس ، منذ الازل ، محلول كما هو ، في ذاته ولذاته ، وان الحقيقة هي كما يلي : ان ذلك التعارض ليس ذا طبيعة تؤهله للحل فحسب ، وليس من الواجب ان يأخذ طريقه الى الحل في مستقبل قريب او بعيد فحسب ، بل ان ذلك الحل قد تم ، والتوفيق بين حديه قد تحقق ، وعقلنا وحده هو الذي ما يزال يبحث عن الحل في الفلسفة . والحال ان الفلسفة تظهر للعيان ان المصالحة قائمة منذ الازل ؛ وعلى كل ، لا يمكن لهذه المصالحة ان تتم في نظر عقلنا الا عن طريق الفلسفة .

الفصل الثاني

النظريات الاختبارية في الفن

- ١ -

الافكار المتعلقة بالعمل الفني

يمكن تلخيص افكارنا المتعلقة بالعمل الفني في القضايا
الثلاث التالية :

١ - ليست الاعمال الفنية منتجات طبيعية ، وانما هي

مصنوعات انسانية .

- ٢ - انها تخلق من اجل الانسان ، وتقتبس من العالم الحسي ، وتخاطب حواس الانسان ؛ والفن يتصل على طريقته بالعالم الحسي ، لكن يصعب رسم الحد الفاصل بينهما .
- ٣ - ينشد العمل الفني غاية خاصة محببة له .
- عند هذه القضايا الثلاث ينتهي المطاف بالتأمل الخارجي .

- ١ -

قواعد الفن . الموهبة . الحاجة الى الفن

فيما يخص اولى تلك النقاط الثلاث ، النقطة المتعلقة بالطابع الانساني للعمل الفني ، كان يسود الاعتقاد في سالف الايام بأن على الفن ان يتقيد بقواعد لإنتاج آثاره . وكان منطلق ذلك وجهة النظر القائلة انه من الواجب ، في كل ما يفعله الانسان ، ان يكون في الامكان معرفة كيفية فعله ، فاذا ما عرفت الطريقة لم يعد أسهل من التقيد بها ، بحيث لا يعود شيء يمنع في الظاهر أي انسان يعرف الطريقة من ان يفدو قادرا على إنتاج اعمال فنية . وقد مر على وجهة النظر تلك حين من الدهر ، وأطلق عليها اسم النقد الفني ، الذي هو تحليل لما يجري عند إنتاج عمل فني ، وللطريقة التي يمكن ويجب ان ينتج بها : نظرية الفنون الجميلة . وكان الدليل الهادي الرغبة في صوغ قواعد، في وضع مبادئ وضوابط للإنتاج الفني . وقد صُرف النظر اليوم عن هذه الرغبة ، اذ اتضح للعيان ان التقيد بقواعد ليس هو ما يتيح امكانية إنتاج اعمال فنية . فالعمل الآلي، الخارجي، هو وحده الذي ينصاع لقواعد . ولا يمكن للعمل الخاضع لقواعد ان يتمخض الا عن نتائج شكلية ، عن منتجات ليس لها من سمة سوى الدقة والانتظام .

حين أعرف القاعدة ، لا أمارس سوى نشاطي الشكلي
البحث ، لان كل تعين عيني متضمن سلفا في القاعدة ، وكل ما
سيسمني تحقيقه سيكون من نتاج نشاطي الشكلي والمجرد .
لكن نشاط الروح لا يدور في الفراغ ، طبقا لتعيين مفروض :
فالفكر يجد تعيينه في داخل ذاته ، ولا يمثل في عمله الا لذاته .
ونظرا الى ان العمل الفني ليس نتاجا آليا ، فلا سبيل الى
تقييده بقاعدة . الا انه تمت ايضا صياغة قواعد لا تختص
بأعمال آلية : ولنا عليها مثال في الفن الشعري لهوراسيوس^(١) .
ان فن نظم القوافي فن يستطيع اي انسان ان يتعلمه ويطبقه ؛
ولكنه يقارب من الاساس ان يكون من الفنون الآلية . ثم وجدت
رغبة في التوغل في ذلك الطريق ، فوضعت قواعد ، كذلك
المتضمنة في رسالة هوراسيوس ، تتسم بعمومية بالغة ،
كالقاعدة التي تقول على سبيل المثال ان موضوع القصيدة يجب
ان يكون مفيدا . وثمة قواعد تستاهل ان تحمل على محمل
المزيد من الجد ، لانها لا تنصب فقط على الجانب الخارجي
وشبه الآلي من النشاط الفني ، بل ايضا على ما يمكن اعتباره
نشاطه الروحي ، النشاط الموجه الى المضمون : من ذلك ، على
سبيل المثال ، القاعدة التي تنص على وجوب تصوير الاشخاص
في صورة مناسبة لسنهم ، ولجنسهم ، ولوضعهم الاجتماعي ،
ولمرتبتهم . لكن صوغ تلك القواعد شيء ، وإنزالها منزلة الحافز
الحقيقي للإنتاج الفني شيء آخر . فتلك العموميات لا تحتوي
على اي توجيه يتعلق بتفاصيل التنفيذ . ان وصفة صيدلانية
تحتوي جميع التوضيحات الضرورية ، ومن الممكن السيم عليها

١ - «الفن الشعري» عنوان اطلق على آخر رسالة من رسائل الشاعسر
اللاتيني هوراسيوس ، وتعرف باسم «رسالة الى البيزونيين» ، وهي تجمع
نظما بين النصائح الاخلاقية وقواعد اللوق الادبي . «م»

حرفيا ؛ لكن التعليمات العامة غير قابلة للتنفيذ . من العبث اذن ان نرغب في وضع قواعد لانتاج الآثار الفنية .

لقد تم التخلي اذن عن وجهة النظر تلك . لكن ذلك التخلي لم يكن الا للسقوط في الموقف النقيض . فالآثر الفني لم يعد يعتبر نتاج نشاط عام ، شكلي ، مجرد وآلي ، بل صار يعتبر نتاجا لقريحة موهوبة ، وصار يقال ان الانسان المالك لمثل تلك القريحة ليس عليه الا ان يستسلم ويسترخي لتفرد النومي ، من دون ان يبالي بالهدف الذي قد يقوده ذلك اليه ، على اعتبار ان اي اهتمام من هذا القبيل لا يمكن ان يعود الا بالضرر على انتاجه . وقد جرى تلخيص وجهة النظر هذه بالقول ان العمل الفني ابداع من **العبقرية** ، من **الموهبة** . وهذه التوكيدات تنطوي على قسط من الحقيقة . فإبداع العمل الفني يقتضي موهبة هي في اساسها قابلية خاصة ، اي هبة محدودة . اما العبقريّة فشيء أعم وأشمل . وفي صفحات تالية سنرى هل تشكل العبقرية والموهبة في جوهرهما صفات طبيعية ام لا . أما الان فسنكتفي بالتذكير بأن النشاط الفني ، بموجب ذلك الرأي ، لا يكون ناجعا وخلاقا حقا الا اذا كان لاشعوريا ، على اعتبار ان اي تدخل من قبل الوعي لن يكون له من نتيجة سوى ترويق النشاط الفني وإلحاق الضرر بكمال الاعمال الفنية .

هكذا غدا الانتاج الفني حالة اطلق عليها اسم **الإلهام** . ومن الممكن ان توضع العبقرية في حالة الالهام اما بمحض ارادتها ، وإما بفعل مؤثر خارجي ما (وجد بهذه المناسبة من يتحدث عن الخدمات المفيدة التي يمكن ان تسديها زجاجة شمباتيا) . وقد رجحت كفة ذلك الرأي طوال الحقبة المسماة بحقبة النبوغ ، والتي دشنتها في ألمانيا أعمال غوته وشيللر الاولى . فقد بدأ هذان الشاعران نشاطهما بالتطويع بجميع القواعد الموضوعية عصرئذ . بيد ان موقف العداء الذي وقفاه من تلك القواعد جاء،

في مؤلفاتهما الاولى ، عن غير سبق عمد وتصميم . ولن نشرع هنا بتمحيص مفصل لمفهوم الالهام المبهم ولما كان يعزى اليه من قدرة وسطان .

فيما يتعلق بمفهوم العبقرية ، سبق لنا ان لفتنا النظر الى ان العبقرية والموهبة هما ، من منظور معين على الاقل ، هبات طبيعية . ولكن ما لا يجوز ان يغيب عن انظارنا هو ان العبقرية ، حتى تكون خصبة ومعطاء ، لا بد ان تمتلك فكرا منظما ومثقفا ، ودربة طويلة الامد بقدر او بآخر . وهذا لان العمل الفني ينطوي على جانب تقني صرف ، لا يمتلكه المرء حق التملك الا بالتمرين والممارسة . وهذا ينطبق بوجه خاص على الفنون التي تتطلب مهارة يدوية تجعلها قريبة الصلة بالحرف اليدوية . تلك هي حال الهندسة المعمارية والنحت ، على سبيل المثال . اما في الموسيقى والشعر فالمهارة اليدوية اقل لزوما . ولكن يوجد ، حتى في الشعر ، جانب يتطلب ان لم يكن تمرنا فعلى الاقل قدرا من التجربة : فالعروض وفن تدبيج القوافي يمثلان الجانب التقني من الشعر ، والتمرس بهما لا يأتي عن طريق الالهام . ان كل فن يتعاطى مع مادة كتيمة بقدر او بآخر . ذات مقاومة متفاوتة ، على الفنان ان يتعلم كيف يتحكم فيها . ومن جهة اخرى ، يفترض بالفنان ان يكون طويل الباع في معرفة اعماق النفس والروح البشريين ، طردا مع سمو المكانة التي يطمح في بلوغها . والحال ان هذه المعرفة لا تكتسب بصورة مباشرة ، وانما غب دراسة للعالم الخارجي وللعالم الداخلي . وهذه الدراسة هي التي تزود الفنان بمواضيع تمثيلاته .

قد تكون بعض الفنون بحاجة الى هذه الدراسة اكثر من حاجة فنون غيرها اليها . فالموسيقى ، على سبيل المثال ، اذ تعبر عن مشاعر عميقة وغامضة ، وعن خلجات النفس اللامادية ، انجاز التعبير ، وهي خلجات لا يمكن ان يعزى اليها مضمون او فكر ، ليست بحاجة الى اساس اختباري واسع شأن فنون غيرها .

ولهذا تتجلى الموهبة الموسيقية علم، نحو مبكر ، بينما تكون الرأس والنفس ما تزالان فارغتين ، وليس بيننا الا من يعرف عازفين مهرة يفتقرون الى كل تجربة صادرة عن الروح والحياة، ولا يرقى فكرهم الى سمو موهبتهم . وما كذلك هي الحال في الشعر الذي هو التعبير الواعي عن الروح الانساني ، من اهتماماته العميقة ، عن القوى التي تصطرع فيه . لهذا جاءت اعمال غوته وشيللر الاولى عادمة الحلق ، حوشية ، باردة ، ركيكة ، الشيء الذي يتناقض سافر التناقض مع الراي الدارج الذي يقول ان الالهام يأتي من حماسة الشباب . وانما بعد ان ادركا نضوج الفكر ابدعا آثارا جميلة وعميقة ، ملهمة حقا ، مكتملة الشكل (يمكن ان يقال عن ذينك الرجلين انهما كانا اول من وهب امتنا آثارا شعرية حقيقية وانهما شاعرانا القوميان). كذلك لم يلهم هوميروس أناشيده الخالدة الا في شيخوخته . والحق ان الفكر الذي لا يعوزه التصميم لا يتكشف خصبا ومغطاء الا بعد تثقيفه بدراسات طويلة ومتبحرة .

ملاحظة ثالثة يمكن ابدأها بصدد القيمة النسبية لمنتجات الفن ولمنتجات الطبيعة . يقول بعضهم ان العمل الفني هو دون منتجات الطبيعة قيمة ، لانه بالتحديد نتاج انساني . صحيح ان العمل الفني لا تدب فيه عاطفة ، لا يطفح حياة ، سطحي تماما ، بينما منتجات الطبيعة منتجات حية . وعلى هذا النحو تتفوق منتجات الطبيعة ، التي هي من صنع الله ، على منتجات الفن التي هي منتجات انسانية . وفيما يخص هذا التعارض ، لا مناص لنا من الاقرار بأن العمل الفني ، بصفته موضوعا وشيئا ، محروم من الحياة ، ويمكن ان يعتبر بالتالي شيئا ميتا . فما هو حي حقا ينطوي على تنظيم تمتد فائتيته الى ادق التفاصيل ، بينما لا ينطوي العمل الفني على ظاهر من الحياة الا على سطحه ، أما في داخله فهو لا يعدو ان يكون حجرا او خشبا

او قماشا سوقيا ، او لا يعدو ان يكون ، كما في الشعر ،
تصورات مترجمة الى الفاظ وكلام . لكن العمل الفني في مظهره
كموضوع ، كشيء ، ليس والحق يقال ، عملا فنيا : فما هو بعمل
فني الا بوصفه روحية ، وإلا من حيث انه تلقى معمودية الروح
وبات ينطوي على شيء من جوهر الروح ، شيء مسلم به
للروح .

باتي العمل الفني اذن من الروح ويوجد للروح ، ويكمن
تفوقه في واقع انه اذا كان النتاج الطبيعي نتاجا محبوا بالحياة
فانه بالمقابل قابل للفناء ، بينما العمل الفني عمل يدوم ،
والديمومة ذات اهمية اعظم . الاحداث تقع . لكن ما ان تفسح
حتى تزول ؛ بيد ان العمل الفني يسبغ عليها ديمومة ، يمثلها في
حقيقتها غير القابلة للفناء . انه يضع يده على الفائدة الانسانية
والقيمة الروحية لحدث ما ، لطبع فردي ما ، لعمل ما ، في
تطورها وعواقبها ، ويبرزهما في صورة اكثر صفاء وشفافية
مما في الواقع العادي ، غير الفني . لهذا يتفوق العمل الفني
على كل نتاج طبيعي لم يمر بطريق الروح . وعلى هذا النحو نجد
ان العاطفة والذكرة اللتين الهمتا في الرسم منظرا طبيعيا
ييونان عمل الفكر هذا مرتبة اسمى من مرتبة المنظر نفسه كما
هو موجود في الطبيعة . ان كل ما يصدر عن الروح يتفوق على
ما يوجد في الحالة الطبيعية . ولا ننسى ان الكائن الطبيعي لا
تنشق عنه مثل عليا إلهية ، وان الاعمال الفنية هي وحدها
القادرة على التعبير عن نظير هذه المثل .

ان الروح متفوق على الطبيعة بوجه العموم ، ومخلوقات
الروح تبجل الله اكثر مما تبجله منتجات الطبيعة . والتعارض
الذي يريد بعضهم ان يقيمه بين الالهي والانساني يتأتى ، من
جهة اولى ، من سوء تفاهم يفترض معه انه ليس في الانسان
شيء إلهي ، اذ لا يتجلى الله الا في الطبيعة . بيد ان الإلهي
يتجلى في الروح في شكل وعي ، وعبر الوعي . وفي الطبيعة

كذلك يخترق الإلهي وسطا معيناً ، لكن هذا الوسط ووسط خارجي ، وسط حسي ، وبصفته كذلك هو أدنى من الوعي الى غير ما حدود . في العمل الفني يتولد الإلهي اذن عن وسط اسمى بما لا يقاس . أما في الطبيعة فان الوجود الخارجي هو تمثيل للإلهي أقل مطابقة بكثير من التمثيل الفني . ان سوء التفاهم المشار اليه ، والذي يفترض ان العمل الفني عمل بشري محض ، يجب ان يزال . فالله يفعل في الانسان على نحو اكثر موافقة للحقيقة مما في مضمار الطبيعة المحض .

لكن هنا ينطرح سؤال جوهري : لماذا يخلق الانسان اعمالاً فنية ؟ ان اول جواب يمكن ان يحضر الى الذهن هو انه يفعل ذلك من قبيل اللعب ، وان الاعمال الفنية هي منتجات عرضية لهذا اللعب . والحال ان اللعب شاغل ليس ثمة ما يكرهنا على تكريس انفسنا له ، ولنا ملء الحرية في التوقف عنه متى ما شئنا ، اذ ان هناك وسائل اخرى ، وأفضل ، للحصول على ما نحصل عليه بالفن ، كما ان هناك اهتمامات اسمى واهم لا يملك الفن ان يلبىها . وسوف نتكلم في صفحات تالية عن الحاجة الى الفن ، بالمعنى العيني للكلمة . فهذه الحاجة ترتبط ببعض التصورات العامة والمحددة ، وكذلك بالدين . وعليه ، سيكون الجواب اكثر عيانية من ذاك الذي يمكن ان نعطيه هنا . لكن لنقل فقط ما يلي :

ليس لشمولية الحاجة الى الفن وعموميتها من علة اخرى غير كون الانسان كائناً مفكراً ومحجوباً بالوعي . وعلى الانسان ، من حيث انه محبب بالوعي ، ان يقف بمواجهة ما هو كائن عليه ، ما هو كائن عليه بصورة عامة ، وان يجعل من ذلك موضوعاً لذاته . ان اشياء الطبيعة تكفي بأن تكون ، انها بسيطة ، لا تكون الا لمرة واحدة ، لكن الانسان ، من حيث انه وعي ، يزدوج : انه يكون لمرة واحدة ، لكنه يكون لذاته . انه يطارد أمامه ما هو

كائن عليه ؛ يتأمل ذاته ، يتمثل نفسه . ينبغي إذن ان نفتش عن الحاجة العامة التي تبتعث عملا فنيا في فكر الانسان ، وذلك ما دام العمل الفني وسيلة يظهر بها الانسان للخارج ما هو كائن عليه في باطنه .

يكتسب الانسان وعيه هذا لذاته بطريقتين : نظريا ، بوعيه ما هو كائن عليه في داخله ، بوعيه جميع خلجات نفسه وجميع بين مشاعره وعواطفه ، بسعيه الى تمثيل ذاته امام ذاته ، على حد ما يتكشف لنفسه بالفكر ، بسعيه الى تعرف ذاته في هذا التمثيل الذي يعرضه بنفسه على نفسه . لكن الانسان منخرط ايضا في علاقات عملية مع العالم الخارجي ، ومن هذه العلاقات تولد ايضا الحاجة الى تحويل هذا العالم ، وتحويل ذاته ، بقدر ما انه يؤلف بذاته جزءا منه ، وذلك بوسمه اياه بميسمه الشخصي . وهو يفعل ذلك كي يتعرف نفسه ايضا في شكل الاشياء ، وكي يتمتع بذاته كما لو ان ذاته واقع خارجي . وفي وسعنا ان نلمس هذا الميل حتى في اندفاعات الطفل الاولى: فهو يريد ان يرى اشياء يكون هو صانعها ، واذا ما قذف بأحجار في الماء فلكي يشاهد تلك الدوائر التي تتشكل والتي هي صنيعة الذي يجد فيه ما يشبه انعكاس ذاته . وذلك يلاحظ ايضا في مناسبات عديدة وفي اشكال بالغة التنوع ، وصولا الى ذلك التصوير للذات الذي هو العمل الفني . فالانسان يسعى ، عبر المواضيع والاشياء الخارجية ، الى التقاء ذاته . وهو لا يكتفي بأن يبقى على ما هو كائن عليه : بل نراه يجمل نفسه بالحلي ووسائل الزينة . الهمجي بشرط شفثيه وأذنيه ، ويشم جلده . وجميع مظاهر الشذوذ هذه ، مهما تكن همجية ولا معقولة ومخالفة للذوق السليم ، ومشوّهة او حتى ضارة ، كذلك التنكيل المفروض على أقدام النساء الصينيات ، ليس لها سوى هدف واحد : فالانسان لا يريد ان يبقى كما جبلتبه الطبيعة . وفي اوساط المتدينين يسعى الانسان الى إعلاء قيمته

بالثقافة الروحية ، وذلك لان تغيرات الشكل والسلوك وسائر
المظاهر الخارجية لا تكون من نتاج الثقافة الروحية الا لدى
المتدينين وحدهم .

تنطوي الحاجة العامة الى الفن اذن على جانب عقلائي ،
يتمثل في ان الانسان ، بوصفه وعيا ، يظهر ذاته ، يزدوج ،
يعرض نفسه لتأمله الخاص ولتأمل الآخرين . وبالعقل الفني
يسعى الانسان - وهو صانعه - الى التعبير عن وعيه لذاته .
وتلك ضرورة كبرى تنبع من الطابع العقلاني للانسان ، الذي هو
مصدر الفن وعلته ، مثلما هو مصدر كل نشاط وكل معرفة
وعلتهما . وسوف نرى في صفحات تالية ما الذي يميز هذه الحاجة
الى الفن ، الى النشاط الفني ، عن سائر النشاطات الاخرى من
سياسية واخلاقية ، وعن التصورات الدينية والمعرفة العلمية .

- ب -

حس الفن . الذوق . (الجهدية)

ان التحديد الآخر للعمل الفني ، كما ينبثق عن فكرته ، هو
التالي مثلما رأينا : الفن يتوجه الى الانسان ، الى حواسه ، ولا
بد بالتالي ان تكون له مادة محسوسة . وكان ذلك التحديد قد
تمخض في بادئ الامر عن الراي القائل ان غاية الفن إثارة
مشاعر بهيجة ، اي مشاعر متناسبة مع طبيعة المشاعر البهيجة .
وانطلاقا من هنا ، اراد بعضهم لدراسة الفن ان تكون دراسة
للمشاعر ، وتساءل عن كنه المشاعر التي يمكن للفن ان يبتعثها .
الخوف والشفقة ، على سبيل المثال ؟ لكن هذين الشعورين
ليس فيهما شيء يبهج . اي بهجة يمكن ان تنتاب المرء لدى
مشاهدة مصيبة ؟ ان هذه النظرة الى الفن تعود بصورة رئيسية

الى ايام مندلسون (١) ؛ ويمكن العثور في مؤلفاته على الكثير من الآراء المتصلة بذلك .

ان البحث المتعلق بطبيعة المشاعر التي ينبغي استحضارها لا يلغى الى نتائج ذات شأن . فالشعور يدخل في عداد المنطقة الخامدة ، غير المحددة من الروح ، او يمثل شكل هذه المنطقة . فما يشعر به المرء يكون مفلولا ، مثلما ، مقتنعا ، ويبقى ذاتيا . ولهذا السبب تكون الفوارق بين المشاعر مجردة تماما ولا تطابق الفوارق بين الاشياء الواقعية . ففي الخوف على سبيل المثال - وما الرعب والقلق سوى تكثفات وتغيرات كمية له - يكون هناك كائن يقترب منه شيء يتهدد به بالقضاء عليه ؛ فالمسألة اذن مسألة منفعة مهددة بنفي . ومن اتحاد الاثنين ، المنفعة ونفيها ، يولد شعور الخوف . لكن هذه العلاقة مجردة تمام التجريد وغير محددة ؛ فمضمون الشعور بما هو كذلك تجريد بحت . وجميع تلك المشاعر يمكن ان تنتاب المرء في المناسبات الاكثر تنوعا . نحن نواجه اذن هنا اشكالا مجردة تماما .

ثمة مشاعر اخرى ، كالغضب والشفقة ، الخ ، تختلف اختلافا كبيرا عن بعضها بعضا في مضمونها ، لكن المضمون يبقى بالنسبة الى كل شعور منها في حالة التجريد . فالزنجي يمتلك الشعور الديني ، مثله مثل المسيحي الذي يتمتع شعور الديني من معين اعلى المنابع ؛ فما دام الامر اذن محصورا بالشعور ، فان مضمون الدين يبقى غير محدد البتة . ومن يتنطع باسم الفن لدراسة المشاعر يصطدم بعموميات عارية من المضمون . ومن الواجب ان يبقى مضمون العمل الفني خارج نطاق هذه الاعتبارات ، تحت طائلة الا يكون ما ينبغي ان يكون عليه .

١ - موسى مندلسون : فيلسوف الماني حاول اصلاح اليهودية بتحديثها

(١٧٢٩ - ١٧٨٦) . ٢٢

بقولنا ان لكل شكل من الشعور مضمونه ، لا نكون قد اوضحنا شيئا بصدد الطبيعة الجوهرية والمحددة للشعور الذي يبقى حالة ذاتية صرفا ، وسطا من اكثر الاوساط تجريدا يختفي فيه الشيء العيني ويزول . والنقطة الرئيسية هسي التالية : ان الشعور ذاتي ، لكن العمل الفني يجب ان يكون له طابع من الشمولية ، من الموضوعية . فحين تأملناه يجب ان نستطيع الاستغراق فيه الى حد نسيان نفسي ؛ لكن الشعور له على الدوام جانب خاص ، ولهذا يسهل جدا على الناس ان يشعروا وان تتناهبهم المشاعر . ان المفروض في العمل الفني ، شأن الدين ، ان ينسنا الخاص اثناء تأملنا فيه ؛ اما اذا تأملناه على ضوء الشعور ، فلن نرى الشيء ذاته ، وانما سنرى انفسنا بخصوصياتنا الذاتية . وبحكم تركيز الانتباه على الخصوصيات الصغيرة للتأمل ، يغدو نظير هذا التأمل للعمل الفني مهمة مضجرة ومستكرهة .

ثمة فكرة ترتبط بما قلناه وهي التالية : ان للفن هدفا مشتركا بينه وبين العديد من تظاهرات الروح ، يتمثل في مخاطبة الحواس وايقاظ المشاعر وإثارتها . ولزيد من الدقة ، يضاف القول بأن الفن وجد كي يوقظ فينا شعور الجمال . وعلى اساس هذا الافتراض يكون للشعور مظهر خاص هو مظهر **حس الجمال** . وهذا الحس ليس فطريا في الانسان ، كغريزة ، او كشيء معطى له من الطبيعة وممتلك من قبله منذ ولادته . كما يمتلك اعضاءه ، العين على سبيل المثال . كلا ، انما المقصود به حس بحاجة الى التكوين والتدريب ، وما ان يتم تكوينه وتدريبه حتى يغدو ما يطلق عليه اسم **الذوق** . وان يكون عند المرء ذوق ، فهذا معناه ان يكون عنده شعور الجمال ، حس الجمال ؛ وهو ضرب من الادراك لا يتجاوز حالة الشعور ، وبالتكوين والتدريب يغدو قادرا على التقاط الجمال حالا

ومباشرة ، أينما كان وكيفما كان . لقد كان الهدف من «نظرية الفنون الجميلة وعلوم الجمال» تكوين الدوق ، وقد مر حين من الزمن عرف فيه هذا التكوين ذيوها ورواجا عظيمين . لكن الدوق كيفية حسية في ادراك الجمال ، والموقف الذي يتخذه موقف حسي . ولن نعرض هنا الكيفية التي شرعت بها نظريات مجردة بتكوين ذوقنا الذي بقي ، رغم ذلك ، خارجيا واحادي الجانب . ان النقد الخاص لاعمال فنية منفردة ، الذي كانت تشوبه نواقص وعيوب كثيرة من حيث مبادئه العامة من جهة اولى ، لم يهدف من الجهة الثانية ، في العصر الذي رجحت فيه كفة وجهات النظر تلك ، الى ارساء أسس تقييم دقيق وصادم (نظراً الى عدم توفر المواد عصرئذ) بقدر ما رمى الى تيسير تكوين الدوق بوجه عام . وقد بقي هذا التكوين بالتالي فسي حالة من عدم الوضوح وعدم التحديد ، وكان يجهد فقط كي يطور وينمي ، بواسطة التفكير ، حس الجمال على نحو يتيح له، كما قلنا للتو ، ان يلتقي الجمال أينما كان ، وكائنا ما كان الشكل الذي يمثل فيه .

اليوم ، قل الحديث عن الدوق ، لان الدوق كوسيلة ادراكه وتقييم مباشرين لا يعني غناء كبيرا ، ويعجز عن تعميق اي شيء. ان المسألة تتطلب تقييما في العمق ؛ ولا يسع الدوق والشعور الا ان يبقيا على السطح ويكتفيا بتأملات مجردة . لهذا يتشبث الدوق بالتفاصيل ، حتى يكون بينها وبين الشعور توافق ، ويخشى عمق الاحساس الذي يمكن ان يحدثه الكل . ان ما يأسر اهتمام الدوق هي المظاهر الخارجية ، الثانوية ، الهامشية للشيء. اما الشكائهم القوية والاهواء العاصفة التي يصورها الشاعر فمشبوهة في مقياس الدوق ؛ وذلك لان ولعه بالسفاسف وصفائر الاشياء لا يجد فيها مرضاة له . ان الدوق يتراجع ويتلاشى امام العبقرية .

لقد تم التخلي اذن عن ذلك المشروع الذي كان يرمي الى

تكوين الدوق في محاولة لاكتساب القدرة على تقييم يرتكز الى الشيء ذاته والى وجوهه وجوانبه . وعلى هذا النحو تسم التوصل الى طور اكثر تقدما هو طور **الجهدية** (١) . فالدواقة قد اخلت الساح للجهد . والحال ان الجهد قد يتوقف هو الآخر عند الجانب الشكلي ، التقني ، التاريخي المحض ، من دون ان يشتبه في قليل او كثير بالطبيعة العميقة للعمل الفني . بل انه قد يعلق على الجانب التاريخي قيمة اعظم من تلك التي يعلقها على ذلك العمق . لكن الجهدية تفترض على كل حال بعض معارف تطل جميع جوانب العمل الفني ؛ وهي تستدعي أعمال الفكر بصدد هذا العمل، بينما يكتفي الدوق بتأمل خارجي محض . ان العمل الفني ينطوي بالضرورة على جوانب معينة بإثارة اهتمام الجهد : دلالاته التاريخية ، المواد التي صنع منها، ومختلف شروط انتاجه ؛ كما انه يرتبط بدرجة معينة من التأهيل التقني . وتؤلف شخصية الفنان بدورها واحدا من مظاهر العمل الفني . وعلى هذا الجانب التقني ، وعلى الشروط التاريخية ، وعلى جملة من الظروف الخارجية الاخرى ، تنصب دراسة الجهد . وجميع هذه الجوانب لا غنى عنها لمن يريد ان يعرف العمل الفني ويتمتع به . الجهدية تقدم اذن خدمات جلي ؛ وما هي بغاية فني ذاتها ، وانما مرحلة ضرورية . تلك هي الافكار التي يمكن ايداؤها بصدد الجانب الحسي من العمل الفني .

١ - الجهد كمقابل للفظه اللاتينية **Connaisseur** هو النائد ،
المعرف بتمييز الجيد من الرديء . «م»

ج -

الحس ، الذكاء ، الفكرة

سندرس الان العلاقات التي تقوم ، من جهة ، بين الحسي والعمل الفني الموضوعي ، ومن الجهة الاخرى ، بين الحسي وذاتية الفنان ، اي العبقرية بعينها . وهذه مسألة جوهرية . بيد أننا لا نستطيع بعد الكلام عن الحسي ، كما يستخلص من مفهوم العمل الفني ، وسنبقى مؤقتا في مضمار التأملات الخارجية .

فيما يخص العلاقات بين الحسي والعمل الفني بما هو كذلك ، يجدر بنا ان نلفت الانتباه بادىء ذي بدء الى ان العمل الفني يعرض نفسه لحدسنا او لتمثلنا الحسي ، الخارجسي والداخلي ، تماما كما تفعل الطبيعة الخارجية او طبيعتنا الداتية الداخلية . وحتى الكلام يتوجه الى التمثل الحسي . لكن هذا الحسي يوجد اساسا وجوهرا من اجل الزوج الذي يفترض فيه انه واجد مصدرا للترضية في هذه المادة الحسية . وهذا التعريف ينطوي على استنتاج مؤداه ان العمل الفني لا يمكن ان يكون نتاجا طبيعيا ، لا يمكن ان تدب فيه حياة-طبيعية . انه لا يستطيع ولا يجوز له ان يكون كذلك ، حتى ولو صح ان النتاج الطبيعي نتاج متفوق . ان العمل الفني لا يساوره ابدا الادعاء بانه يحيا حياة طبيعية ، لان الجانب الحسي في العمل الفني لا يوجد ولا يجوز ان يوجد الا من اجل الروح .

حين نعمن النظر عن كتب في الحسي ، كما يوجد من اجل الانسان ، نكتشف وجهين لهذه العلاقة . فالحسي موضوع للتأمل ، للحدس . وبصفته هذه ، لا يخاطب الروح وانما الحساسية . وعليه ، لنذع جانبنا التأمل المحض الخالص بعد ان نضيف ما يلي : ان الادراك الحسي البحت هو اسوأ إدراك واقله ملائمة للروح . وهو يكمن بصورة رئيسية في النظر ، في

السمع، في الاحساس، النخ، تماما مثلما يجد الكثير من الناس في ساعات التوتر الروحي راحة وتفريجا من النفس في الامتناع عن التفكير بأي شيء ، وفي استرقاق السمع يمينا والنظر شمالا . لكن الروح لا يكتفي بمحض الادراك عن طريق البصر والسمع .

وأوثق من ذلك هي العلاقات بين الحسي وحياة الانسان الداخلية ، او ما يمكن ان يسمى ايضا بالروح . ان الروح بجانبه الطبيعي ، او ما نسميه بالحسي يوجد من اجل الرغبة . فنحن نحتاج الى المواضيع والاشياء الخارجية ، نستهلكها ، نتصرف ازاءها بطريقة سلبية . والعلاقة التي تقيمها الرغبة هي علاقة الفردي بالفردي ؛ علاقة لا يتدخل فيها الفكر ، ولا تنجم عن تحديد عام . الفردي يواجه الفردي ، ولا يستطيع الحفاظ على نفسه الا بتضحية الآخر . الرغبة تفترس اذن المواضيع ، والاهتمام في مثل هذه الحالات لا يكون الا انفراديا . والمواضيع التي يجد الفردي نفسه في علاقة معها هي نفسها فردية ، عينية ؛ فالرغبة لا حاجة بها الى ما هو سطحي صرف واصطناعي محض . وإنما حاجتها الى المادي والعيني . انها لا تستطيع الاكتفاء بلوحات تمثل الحطب الذي هي بحاجة اليه او الحيوانات التي بודהا لو تستهلكها . كذلك لا يسمعها ان تدع الموضوع يستمر في وجوده على حريته ، لانها بالتحديد مدفوعة الى الفاء استقلال المواضيع الخارجية وحريتها ، والى بيان ان هذه المواضيع ليست موجودة الا لكي تدمر وتستهلك . لكن الذات، التي تتسلط عليها الاهتمامات الضيقة والحقيرة لرغائبها ، لا تكون في الوقت نفسه حرة في ذاتها ، لانها لا تتحدد بشمولية ارادتها وعقلانياتها الجوهرية ، كما لا تكون حرة بالنسبة الى العالم الخارجي ، نظرا الى ان الرغبة متحددة اساسا وجوهرا بالاشياء ، وإليها مردها ومرجعها .

لكن الانسان لا يتصرف تجاه الفن وفق رغبته ، وانما كانه
تجاه طبيعي عيني . وحين نقول ان منتجات الطبيعة تتفوق على
الفن لان لها حياة عضوية ، يفترض فينا ان نضيف القول ان
الاعمال الفنية تحتل مستوى مغايرا تماما ، وذلك ما دامت
موجودة في خدمة الروح ولرؤسائه . ولا جدال في ان الرغبة
تقدر منتجات الطبيعة تقديرا اعلى ، وذلك لان الاعمال الفنية
ليست برسم الاستهلاك . والاهتمام بالفن لا تمليه الرغبة ، ولا
ينصب على الحسي العيني .

هذا من جهة ، اما من الجهة الاخرى فان الاعمال الفنية ،
اذ تنوجه على هذا النحو الى الذكاء ، ينبغي ان يجري تقييمها
من وجهة نظر الروح ، لا من وجهة نظر الحواس . وتكاد
اهتمامات الفن ان تكون هي عينها اهتمامات الذكاء . فالذكاء
يترك بدوره المواضيع تستمر في وجودها على حريتها . وهدف
التمحيص النظري للمواضيع ان يتعلم كيف يعرفها ، ان يعلم ما
كنها في طبيعتها الحميمة ؛ ولهذا ينصب على ما هو عام في تلك
المواضيع ، لا على التفاصيل ، لا على وجودها المباشر . ولهذا
ايضا يدع الاهتمام النظري للمواضيع حريتها ، ويتصرف هو
نفسه بحرية ازاءها . اما الرغبة فانها تترك واحد تابعه
ومدمرة ، لا تهتم الا بالتفاصيل ، بينما يولي الذكاء الخاص
والعام على حد سواء اهتمامه .

وما يستأثر باهتمام الذكاء اكثر من ذلك ان يلتقط ، في آن
واحد مع شمولية الاشياء وماهيتها ، مفهوم الموضوع . وهذا
الاهتمام غريب عن الفن الذي يختلف بحكم ذلك عن العلم . فهذا
الاخير يحدد في اثر الفكر ، في اثر الكلية المطلقة ؛ وموضوعه
شيء مغاير لما يجده مباشرة في ما هو موجود ؛ وهو يتخطى
المباشر الى ما وراءه . وليس بكذلك مسلك الفن ؛ فهو لا يتخطى
الحسي المعطى له ، بل يتخذ موضوعا له ، كما هو معطى له .
سنقول اذن ان الحسي يشكل موضوعا لتأملات جمالية ، لكنه

نعمل ذلك على نحو يحتفظ معه بكامل حرّيته ، بدلا من ان يندمر ،
على نحو ما تدمره الرغبة . ان الحسي يوجد في الفن من اجل
الروح ، لكن موضوع الفن ليس ، كما في العلم ، فكرة ذلك
الحسي ، ماهيته ، طبيعته الحميمة . لهذا لا يكون العمل الفني
بحاجة حقيقية ، وان تكن له ظواهر حسية ، الى ان يوجد
وجودا حسيا وعينيا ، والى ان تدب فيه حياة طبيعية ؛ بل
يتوجب عليه ان يتحاشى ولوج هذا الميدان وان يتجنبه اذا كان
يحرص على ان يكون في مستطاعه تلبية اهتمامات روحية
فحسب ، وعلى ان يتجرد من كل رغبة .

ان الانسان ، بتعامله في العلم مع الاشياء من وجهة نظر
عموميتها ، اتما ينصاع لمقتضيات عقله الذي يسعى ، بحكم
شموليته ، الى التقاء ذاته في الطبيعة ، وبالتالي الى اعادة
تكوين الماهية الحميمة للاشياء التي لا يزح الستار عنها مباشرة
الوجود الحسي لهذه الاشياء . وهذا الاهتمام النظري ، المطلوب
من العلم تلبيته ، ليس هو ، على الاقل في ذلك الشكل العلمي ،
اهتمام الفن الذي لا يمت بصلة ، من جهة اخرى ، كما رأينا ،
الى اندفاعات الرغائب العملية . صحيح ان العلم ينطلق من
الحسي الفردي ويمكن ان يملك فكرة عن الكيفية التي يوجد بها
هذا الخاص وجودا مباشرا ، بلونه ، وشكله ، وحجمه
الفردي ، الخ . لكن هذا الحسي الفردي لا يمت بأي صلة اخرى
الى الروح ، لان الذكاء ينشد العام ، القانون ، الفكرة ، مفهوم
الموضوع ، وبدلا من ان يتركه في فرديته المباشرة يعرضه لتحويل
حميمي يقدو على اثره الحسي العيني مجردا ، شيئا مفكرا به ،
مختلفا كل الاختلاف عن الموضوع بصفته حسيا . ذلك هو
الفارق الذي يفصل الفن عن العلم . ان العمل الفني الذي
يعرض نفسه بصفته موضوعا خارجيا ، في تعينه المباشر
وفرديته الحسية ، بلونه ، بشكله ، بإرثانه ، او بصفته حدسا

خاصا ، لا يمكن تقييمه الا بصفته هذه ، وذلك ما دام هناك حرص على التمسك بمعايير جمالية لا تتخطى الموضوعية المباشرة ولا تسمح ، كما يفعل العلم ، بالتقاط مفهوم هذه الموضوعية من خلال ما هو عام وشعولي فيه . ان اهتمام الفن يختلف عن اهتمام الرغبة العلمي من حيث حفاظه على حرية موضوعه ، بينما تستخدم الرغبة هذا الموضوع استخداما نفعيا وتدمره ؛ أما عن المنظور النظري للفهم العلمي فان الفن يختلف فسي منظوره عنه ، وذلك بكونه ، اي الفن ، يولي اهتمامه للوجود الفردي للموضوع ، من دون ان يسعى الى تحويله الى فكرة عامة ، الى مفهوم .

يبقى علينا ان نضيف القول ان السطح الحسي ، ظاهر الحسي بما هو كذلك ، هو موضوع الفن ، بينما تنصب الرغبة على الموضوع في امتداده الاختباري والطبيعي ، على ماديته العينية . ومن جهة اخرى ، لا ينشد الروح الكلية ، الفكرة ، الغاء الحسي ، وانما فقط الحسي والفردي ، مجردا من ماديته . انه لا يريد سوى سطح الحسي . وعلى هذا النحو يرقى الحسي في الفن الى حالة الظاهر ، ويحتل الفن منتصف الطريق بين الحسي المحض والفكر المحض . يمثل الحسي بالنسبة الى الفن لا المادية المباشرة والمستقلة ، مادية النبات ، او الحجر ، او الحياة المضوية على سبيل المثال ، وانما المثالية التي لا يجوز الخلط اصلا بينها وبين مثالية الفكر المطلقة .

المقصود هنا هو الظاهر الحسي المحض ، او بتعبير ادق ، ظاهر الشكل . فمن جهة اولى ، يتوجه بصورة خارجية الى البصر والسمع باعتباره محض مظاهر ونغميات للاشياء . وفي إهاب هذه المظاهر يتجلى الحسي في الفن . ومملكة هذا الاخير هي مملكة اشباح الجمال . فالاعمال الفنية اشباح حسية . وعلى هذا النحو نتبين عن كثب ما نوع الحسي الذي يمكن ان يشكل موضوع الفن : انه الحسي الذي يتوجه الى حاستين

المتساميتين وحدهما . اما التتم والذوق واللمس فلا دخل لها
الا بالاشياء المحسوسة ماديا : فاللمس غير حساس الا بالبرد او
الحرارة الخ . والنم يدرك حسيا تبخر الجزيئات المادية ،
والذوق يدرك حسيا تفكك الجزيئات المادية . ولا يدخل الملد
فى عداد الجميل . بل يرتبط بالحساسية المباشرة : اي ليس
بالحساسية كما توجد من اجل الروح . والمادة التي يشغل فيها
الفن هي الحسي المسبغ عليه صفة الروحية او الروحي المضاف
عليه صفة الحسية . ان الحسي لا يدخل فى الفن الا في حالة
المناسبة . في حالة الحسي المجرد .

انه لمن الخطل الاعتقاد بانه اذا كان الانسان يكتفى ، عند
خلقه اعمالا فنية . بتمثيل سطح الحسي وحده ، بتمثيل
تخطيطات فحسب اذا جاز التعبير . فانما مرد ذلك الى عجزه
والى محدودية وسائله . والحق ان الفن يخلق تلك الاشكال
وتلك الاصوات الحسية لا لذاتها وكما توجد فى الواقع المباشر،
وانما لتلبية اهتمامات روحية سامية ، لان تلك الاشكال
والاصوات : بانجاسها من أعماق الوعي ، هي وحدها القادرة
على الارتداد والانعكاس فى الروح .

اما المظهر الآخر الذي كان يتوجب علينا هنا ان ننظر فيه فهو
المظهر الذاتي للنشاط الخلاق او ما يمكن استنباطه منه بخصوص
ذلك النشاط .

ان هذا النشاط يجب ان يكون كما يقتضيه تحديد العمل
الفني . يجب ان يكون نشاطا روحيا ، لكن شرط ان يتضمن فى
الوقت نفسه جانبا حسيا ومباشرا . اذن ، ليس آليا ولا علميا .
هذا النشاط لا يتعامل مع افكار محضة او مجردة ، بل ينبغى
ان يكون فى آن واحد حسيا وروحيا . وإن ينظم المرء سوى
شعر رديء فيما او اراد ان يسبغ شكلا مجازيا على فكرة سبق
الاعراب عنها نثرا ؛ وبتعبير آخر ، أن يرتبط بين تفكير مجرد

وبين صورة لا غرض لها سوى ان تكون زخرفا وتزويقا . ان الانتاجية الفنية تقتضي عدم قسمة الروحي والحسي . ونحن نقول عن منتجات هذا النشاط انها من إبداع التخيل (١) . ففيها يتجلى الروح ، العقلانية ، الروحية التي تجعل مضمونها واعيا بواسطة عناصر حسية .

ينصب النشاط الفني اذن على مضامين روحية ، ممثلة تمثيلا حسيا . والتخيل هو الذي يضيف على هذه المضامين اشكالا حسية . ويمكن تشبيه نمط الانتاج هذا بنشاط انسان محنك لا يفلح ، وان كان يعرف الحياة واحتمالاتها ، في صوغ تجاربه في قواعد ، وانما يضع نصب عينيه على الدوام الحالات المنفردة التي سبق له ان عرفها ؛ وبعبارة اخرى ، ان ذلك الرجل لا يعرف ، وان يكن قادرا على التعاطي مع التأملات المجردة ، كيف يبين عن تجربته الا في قصص تسرد حالات منفردة . وهكذا يحدث ان يقف الروح ، فيما يتعلق بالذاكرة ، عاجزا عن وهي مضمونها الا بواسطة أمثلة منفردة . فكل شيء سرعان ما يتجسد عينيا بالنسبة اليه في صور موضوعة في لحظات معينة من الزمان وفي نقاط محددة من المكان ، وكل صورة تتلقى اسمها وما يواكبها من الظروف الخارجية . وهذا ما يمكن ان يكونه الحال ايضا عند ابتكار مضمون لا يستطيع الروح تظهيره الا في شكل مجازي ، اي فردي . تلكم هي طريقة عمل التخيل الخلاق . فكل شيء يمكن ان يكون جزءا من مضمونه ، لكن الطريقة الوحيدة لجعل المضمون واعيا هي طريقة التمثيل

١ - يميز هيفل ، كما سنرى ، بين التخيل **Fantaisie** ، اي الخيال المبدع ، وبين الخيال **Imagination** الذي هو عادي ، ذاكري ، غير مبدع .

الحسي .

اما الخيال العادي فيتركز بالاحرى الى ذكرى ظروفي معاشية ، ذكرى تجارب ناجزة ، من دون ان يكون خلوقا بملء معنى الكلمة . الذاكرة تحفظ وتبعث الحياة من جديد فسي تفاصيل الاحداث وجانبها الخارجي ، مع كل الظروف التي واجبتها ، من دون ان تستنبط منها الجانب العام . لكن الخيال الخلاق في الفن ، او التخيل ، هو خيال روح عظيم ونفس عظيمة ؛ خيال يعقل وينجب تمثيلات واشكالا ، مسبغا على لعمق الاهتمامات الانسانية واكثرها عمومية تعبيرا مجازيا ، حسيا ، محددا ، واضحا .

ينجم عن ذلك قبل كل شيء ان الموهبة الفنية هي فسي الجوهر والاساس ملكة طبيعية ، وذلك ما دامت بحاجة الى الحسي كي تؤكد ذاتها . وفي مستطاعنا ايضا الكلام عن موهبة علمية ، لكن العلم لا يفترض سوى قدرة عامة على التفكير (بل يمكن القول ، بعبارة أدق ، انه لا توجد موهبة علمية بمعنى الملكة الطبيعية) . وبالمقابل ، يلعب العنصر الحسي والطبيعي في انتاج عمل من الاعمال الفنية دورا هاما ، بينما يضرب الفكر الحسري صفحا عن كل طبيعية ولا يسلك مسلكا طبيعيا . ان التخيل المبدع مشحون شحنا بالطبيعية ، بحكم من ان له جانباً طبيعياً ، ونظرا الى ان الموهبة والتخيل ملكتان طبيعيتان ، يمكن اعتبار الانتاج الفني نشاطا شبه فريزي؛ ونحن لا نقول محض «فريزي» ، لان الطبيعي لا يشكل سوى جانب واحد من جوانبه . ان الروحي والطبيعي لا يؤلفان الا كلا واحدا غير قابل للقسمة : وهنسا تحديدا تكمن خصوصية العمل الفني .

صحيح ان كل انسان يستطيع اكتساب درجة معينة من المهارة الفنية ؛ لكن الموهبة تشتمل على عنصر نوعي ، ومن حرم من الموهبة فلن يتجاوز ابدا حدا معلوما ، هو الحد الذي فيما

وراءه يبدأ الفن بحصر المعنى . لقد حاول ف. فون شليغل (١) ، على سبيل المثال ، ان ينظم أشعارا اثناء وجوده في إينبا ؛ وقد اصاب في ذلك فلاحا ، مثلما كان سيصيبه في اي مجال آخر ، لان ثمة طريقة محددة ، معروفة ، لتأليف أشعار او لإنتاج شيء آخر ، لكن الموهبة الطبيعية هي وحدها القادرة على الارتقاء الى مستوى اعلى . ونظرا الى ان الموهبة الفنية طبيعية في بعض جوانبها ، نراها تتجلى في زمن مبكر ، وتسعى الى النماء والتطور ، الى التمرن والتدرب ، ويفترسها هاجس وقلق ينبعان من الحاجة الى التظاهر والتجلى . ان كل شيء يتبدى للنحات المقبل في وقت مبكر في شكل تماثيل ، كما ان الشاعر المقبل يبدأ في وقت مبكر بترجمة كل ما يراه او يحسه او يسمعه الى أشعار . والمهارة التقنية هي ، بوجه خاص ، البشير المبكر باستعداد طبيعي . فكل شيء يغدو شكلا ، شعرا ، لحنًا ، والجانب التقني هو ، مع الجانب الطبيعي ، الجانب السليبي . تستطيع الموهبة الطبيعية ان تملك ناصيته بأسهل ما يمكن . ان العمل الفني يتجلى هنا في مظهر مزدوج ينبع من كونه يتوجه الى حاستنا الروحية ، التي لها هي نفسها جانب طبيعي .

بهذا التعريف العام للفن نستطيع ان نربط الملاحظة التالية : فحين قلنا ان الفن منبعه في التخيل الحر ، وانه، بحكم ذلك ، لامحدود ، لم يكن في نيتنا البتة ان نعزو الى التخيل عسفا وحشيا واستبدادا منفلتا ؛ بل على العكس ، فاسمى رسالة له،

١ - فريدريك فون شليغل : كاتب وعالم الماني ؛ من مؤسسي المدرسة الرومانسية الالمانية (١٧٦٨ - ١٨٢٤) . «م»

في رأينا ، ألا تغيب عن نظره أبدا أرفع الاهتمامات الانسانية ، الامر الذي ينطوي بالنسبة اليه على ضرورة اعتماده على نقاط ارتكاز ثابتة ومتينة . كذلك فان أشكاله لا ينبغي ان تعتمد المصادفة في تنوعها : فكل مضمون يجب ان يناظره شكل يليق به . وهذا ما سيسمح لنا بأن نتلمس سبيلنا عقلانيا عبر الركام، غير القابل للتمييز ظاهريا ، من الاعمال الفنية والأشكال .

- ٢ -

علم الفن

- ١ -

النظريات القائمة على مبدأ النوق

السؤال الذي يطرح نفسه الان هو ذلك المتعلق بمعرفة ما كنه الطرائق العلمية الواجب تطبيقها في دراسة الفن . هنا ايضا نجد انفسنا امام طريقتين تبدوان منافيتين واحدهنهما للآخرى ، وتحولان بيننا وبين الوصول الى نتيجة ايجابية . وبالفعل نرى العلم ، من جهة أولى ، يصب جهوده كافة على الجانِب الخارجى من الاعمال الفنية ، فيصنفها وفق نظام معين ، ويصود تجميعها ليجعل منها موضوعا لتاريخ الفن ، ويستغرق في تأملات بخصوص الاعمال الفنية الموجودة ،

ويعصوغ نظريات ترمي الى تقديم وجهات نظر عامة للاحكام المتعلقة بالخلق الفني .

ومن الجهة الثانية نرى العلم يستغرق في تأملات عن الجمال وفكرة الجمال ، ويكتفي بعموميات لا تمس ما هو خاص في الاعمال الفنية ، وباختصار ، يطور فلسفة مجردة في الجمال . وفيما يتعلق بأولى تينك الطريقتين ، وهي الاختبارية في نقطة انطلاقها ، فان استخدامها ضرورة لا غنى عنها لمن يتطلع ان يغدو علامة في موضوع الفن . وكما ان اولئك الذين لا يعقدون النية على نذر انفسهم للغيرياء يحرسون مع ذلك على تحصيل المعارف الفيزيائية التي تتيحها لهم الظروف ، كذلك يكاد يكون لزاما على كل انسان مثقف ان يمتلك بعض المعارف في موضوع الفن ، وقد درج كثيرا ادعاء الشغف بالفن او الجهد فيه .

ان هذه المعارف لا بد ان تكون واسعة للغاية وشديدة التنوع حتى تشكل بحرا حقيقيا . ويتطلب التبحر ، بالفعل ، معرفة دقيقة قبل اي شيء آخر بالمجال الفسيح للاعمال الفنية الفردية، قديمها وحديثها ، علما بان بعضها قد اندثر ، وبعضها الآخر موجود في بلدان وقارات نائية حيث لا تتيح ظروف الحياة غير المؤاتية لمن يهتم بها ان يشاهدها بأم عينيه . فضلا عن ذلك ، ينتمي كل عمل فني الى عصر ، الى شعب ، الى بيئة ، ويرتبط ببعض التصورات والغايات ، التاريخية وغير التاريخية ، بحيث ان من ينصرف الى دراسة الفن يجد لزاما عليه ان يملك معارف واسعة تاريخية وخصوصية للغاية في آن واحد ، نظرا الى ان الطبيعة الفردية للعمل الفني تنطوي على تفاصيل خاصة وفريدة لا يمكن بدونها فهمها وتأويلها . ثم ان هذا التبحر لا يحتاج فقط ، شأنه شأن اي علم آخر ، الى الذاكرة كي يسجل ويحفظ المعارف المحصلة ، بل يحتاج ايضا الى مخيلة نشطة قادرة على

حفظ جميع سمات الاشكال التي تجسدها الاعمال الفنية ، وعلى
الاخص بهدف عقد مقارنات ومقابلات .

عند النظر الى الاعمال الفنية من هذا المظهر التاريخي
المحض ، تبرز عدة وجهات نظر لا بد من اخذها بعين الاعتبار
لاصدار حكم على عمل من الاعمال الفنية . وكما في سائر
العلوم الاخرى التي بدات اختبارية ، تشكل وجهات النظر هذه ،
بعد استنباطها وتنسيقها ، نقطة انطلاق لمعايير واحكام ذات طابع
عام ؛ وحين يحقق التعميم الشكلي المزيد من التقدم ، تفضي
وجهات النظر تلك الى نظريات في الفن . ولسنا نرى نفعا من
الاستشهاد بالادبيات المتعلقة بهذه المسألة ؛ وانما حسبنا ان
نعيد الى الاذهان بعض المؤلفات العامة في الموضوع ، نظير فن
الشعر لارسطو الذي ما تزال نظريته في المأساة تحافظ الى
اليوم على فائدتها ، هذا اذا لم نشأ ان نتكلم ، من بين مؤلفات
القدامى ، عن الفن الشعري لهوراسيوس ، وعن مؤلف
لونجينوس (١) في الجليل ، وهما المؤلفان القميان بأن يعطيا
فكرة عن الطريقة التي تبني بها تلك النظريات . فقد كان هؤلاء
المؤلفون يعتقدون ان التحديدات العامة التي يتم الحصول عليها
بطريقة التجريد يجب ان تشكل تعليمات وقواعد لا غنى عن
مراعاتها ، وبصورة خاصة في عصور انحطاط الشعر والفن ،
لإنتاج اعمال فنية . فهي الوصفات التي لا محيص عن التقيد
بها . لكن الوصفات التي وصفها نطاسيو الفن اولئك لاعادة
صحته اليه كانت اقل نجما حتى من تلك التي يصفها الاطباء
لشفاء المرضى .

١ - فيلسوف افريقي ومستشار الملكة زنوبيا في تدمر . اعدمه الامبراطور
اورليانوس لتشجيعه زنوبيا على الخلاص من الوصاية الرومانية . يعزى اليه
باطلا ال «مبحث في الجليل» الذي ترجمه بوالو (٢١٢ - ٢٧٢) . «م»

ساقول فقط ، بصدد تلك النظريات ، انهما وان كانت تتضمن تفاصيل مفيدة للغاية فان مفترضاها وقواعدها قد استخلصت من عدد محدود للغاية من الاعمال الفنية ، وان جرى اختيارها ، بالتأكيد ، من بين الاعمال المصنفة في عداد الروائع . ومن جهة اخرى ، فان تلك التحديدات ليست في غالب الاحيان س ، تأملات مبتدلة ، تقضي عليها عموميتها بالذات بعدم صلاحية لتطبيقات عملية ، مع ان التطبيق هو المهم اولا واخيرا . على هذا النحو نجد رسالة هوراسيوس محشوة بنصائح صالحة موجهة الى الناس جميعا ، وخاوية لهذا السبب بالذات من اي مدلول عملي : *Omne Tulit Punctum* (١) ، الخ (مشابهة في ذلك النصائح الصحية : «امكث في الريف وكل كفاية») ، لانها على ارايتها في عموميتها تفتقر الى تحديدات عينية هي وحدها ذات الاهمية من وجهة نظر العمل . ولقد كان الهدف الرئيسي لتلك النظرة الى الفن ، التي لعلها ما كانت ترمي علانية وجهارا الى الحفز على ابداع اعمال فنية حقيقية ، تقديم عناصر لتقييم الاعمال الفنية ولتكوين الذوق ؛ وذلك ما كانه بالفعل هدف عناصر النقد لهوم *Home* ، ومؤلفات باتو *Batteux* ومقدمة راملر *Ramler* لعلم الفنون الجميلة ، وبعض المؤلفات الاخرى المماثلة التي راجت قراءتها كثيرا عهدئذ . ان الذوق يفيد في تقييم الظاهر الخارجي لعمل فني : ترتيب مختلف عناصره ، مهارة الاداء ، تقنية مكتملة بقدر او بآخر ، الخ . والى المبادئ الرامية الى تكوين الذوق وإرشاده ، كانت تضاف أفكار

١ - نصف بيت شعر لهوراسيوس في «الفن الشعري» ومؤداه : من يجمع بين النافع والمتع ينل رضى الجميع . (م)

مقتبسة من علم النفس القديم ومبنية على ملاحظات اختبارية عن ملكات النفس ونشاطاتها ، وعن الاهواء وتراتبها وتسلسلها المفترضين ، الخ . ومع ذلك ، كانت تغيب عن الازدهان حقيقة اساسية ، وهي ان كل انسان يضمن احكامه المتعلقة بالاعمال الفنية او بالطبائع والافعال والاحداث الشيء الاكثر ذاتية فيه ، واعني افكاره وآراءه وعواطفه ؛ والحال انه لما كان المؤلفون في مؤلفاتهم التي اشرنا اليها لا يضعون نصب اعينهم ، بتصديهم لتكوين ذوق الجمهور ، الا الجانب الخارجي والمجتزأ للعميل الفني ، ولما كانت مبادئهم ، ناهيك عن ذلك ، تقوم على قاعدة ضيقة للغاية ، ولما كانوا هم انفسهم لا يملكون سوى زاد ثقافي وفكري ونفسي لا يتسم بعد بمستوى رفيع ، فان قواعدهم ونظرياتهم ما كانت مؤهلة للمساعدة على النفاذ الى جوهر العمل الفني ، وعلى الامساك بحقيقته الخافية ومغزاه العميق .

وبانعدام كل معيار موضوعي يصلح للتطبيق على اشكال الطبيعة التي لا يحصى لها غد ويسمح بتمييز الجميل من القبيح ، لا يبقى من مناص عند اختيار المواضيع غير الاسترشاد بهادي الدوق الذاتي الذي يتمرد على كل قاعدة وكل نقاش . وبالفعل ، حين يستلهم المرء في اختياره المواضيع التي يريد تمثيلها ، الآراء الدارجة عن الجميل والقبيح وعما هو جدير او غير جدير بان يحاكي ، وبالاختصار ، ذوق الناس ، يجد في متناوله مواضيع الطبيعة جميعا ، لانه لا وجود لموضوع واحد لا يوجد له هاور . ومن الشائع بين الناس ان الخطيب يرى على الدوام خطيبته جميلة (لا يمكن قول الشيء ذاته على الدوام عن رأي الزوج في زوجته) ، بل أجمل من سائر نساء الارض ، ولعله من حسن حظ الطرفين الا يكون هناك وجود لقاعدة للدوق الذاتي . واذا انتقلنا من الافراد واذواقهم الجذافية الى التأمل في الاذواق

الملحوظة في امم شتى ، لوجدنا انها بدورها تختلف من امة الى اخرى . وكثيرا ما نسمع القائلين يقولون ان الحسناء الاوروبية لا يمكن الا ان تثير نفور الرجل الصيني او الهوتنتو (١) ، وان مفهوم الصيني عن الجمال يختلف عن مفهوم الزنجي ، وان لهذا الاخير طبيعة مغايرة لطبيعة الاوروبي . وبالفعل ، اذا تأملنا في الاعمال الفنية لتلك الشعوب غير الاوروبية ، رفى صور آلهتها ، كما اتبجست من خيالها - علما بانها توقرها اعمق التوقير - لوجدنا ان تلك الصور ، العظيمة الجلال في انظار تلك الشعوب ، ما هي الا اوثان كريهة ، مثلها في ذلك ، من جهة اخرى . مثل موسيقاها التي ترن في آذاننا على نحو لا يقل بشاعة ، بينما تجد تلك الشعوب من جانبها تماثيلنا ورسومنا وموسيقانا غير ذات معنى ، بله سخيفة وقبيحة .

وبصورة عامة ، تسلك تلك النظريات عين مسلك العلوم غير الفلسفية . فالمضمون الذي تخضعه لتححيصها مستنبط من تصورنا ومنظور اليه على انه شيء موجود في ذاته ؛ وكلمما ظهرت حاجة الى تحديدات جديدة ، بدلت المساعي لاستخلاص طبيعة ذلك التصور ؛ والحال ان التحديدات التي يتم الحصول عليها على هذا النحو تستنبط هي الاخرى من تصورنا كسي يصار فيما بعد الى صوغها في تعاريف . لكن من ينهج هذا النهج يجد نفسه في ميدان غير موثوق ، ويفتح مجالا واسعا للمناقشات . وبالفعل ، قد يظهر للوهلة الاولى ان الجمال يطابق تصورا في منتهى البساطة . لكننا لا نلبث ان ندرك ان ليس كذلك واقع الامر ، وان الجمال يتجلى في مظاهر متعددة ، وان

١ - شعب يقطن في القسم الجنوبي من جنوب غرب المريكا .

هذا الحكم يأخذ باعتباره هذا المظهر وذلك الحكم يأخذ باعتباره ذلك المظهر ؛ وحتى في حال وجود امكانية لتبرير الحكمين كليهما ، يطال النقاش ايضا مسألة معرفة اي المظهرين هو الاساسي والجوهري .

- ب -

تعريف الجمال الاحداث عهدا

من المفترض في هذا المجال ان تمحيصا علميا شاملا للمسألة يستوجب العودة الى مختلف تعريف الجمال وتحليلها واحدا واحدا . وهذا عمل لا نزمع القيام به هنا ، بالرغم من كل ما ينطوي عليه من فائدة تاريخية ، وبالرغم من جميع اشكال التعريف التي كان سيتاح لنا على هذا النحو ان نطلع عليها ؛ وسوف نكتفي بسوق بعض الامثلة المختارة من بين احداث الامثلة واكثرها اثارة للاهتمام واقرىها الى ما تمثله فكرة الجمال في الواقع . ويجدر بنا بهذه المناسبة ان نعيد الى الازهان التعريف الذي اعطاه غوته من الجمال والذي تبناه ماير (١) في مؤلفه تاريخ الفنون التشكيلية في اليونان ، والذي اتاح لهذا الاخير ان يعرض ايضا لوجهة نظر هيرت (٢) من دون ان يسميه.

١ - هانز هنريخ ماير ، مدير اكاديمية الرسم في فايمار (١٧٦٨-١٨٣٢).

٢

٢ - آلويس لودفيغ هيرت ، استاذ علم الآثار في جامعة برلين (١٧٥٩ -

١٨٣٦) .

٣

يخلص هيرت ، وهو واحد من اكبر جهابذة الفن في ايامنا ، بعد ان تحدث في مقاله عن **الجمال في الفن** (Horen ، ١٧٩٧ ، الدفتر ٧) كما تعبر عنه مختلف الفنون ، يخلص الى الاستنتاج التالي : وهو ان ما يشكل اساس التقييم والحكم في موضوع **الجمال في الفن** وتكوين الدوق هو مفهوم **المميز** Le Caractéristique . فالجمال في رايه هو «الكمال الذي يمكن ان يدركه او يدركه موضوع منظور او مسموع او متخيل» . ثم يعرف الكمال بأنه «ما يطابق هدفا محددا ، الهدف الذي توخته الطبيعة او الفن عند خلق الموضوع الذي ينبغي ان يكون كاملا في نوعه» . وعليه ، وحتى يكون في مقدورنا ان نصدر حكما على **الجمال** ، يتوجب علينا -بقدر الامكان ان نركز اهتمامنا الرئيسي على **المميزات** التي يتكون منها كائن من الكائنات ، او بعبارة ادق ، السمات المميزة التي تجعل منه ما هو كائن عليه . ويقصد بالسمة المميزة ، من حيث انها قانون للفن ، «الفردية المحددة التي تسمح بتمييز الشكل ، والحركات ، والاشارات ، والتعبير ، واللون المحلي ، والظل والنور ، والتدرج الضوئي ، والوضعية التي بها يختلف الموضوع عن موضوع آخر ، والتي تمثل بالنسبة الى كل موضوع ما يجب ان يكونه» . وهذا التعريف هو بداته اكثر جلاء ووضوحا من تعاريف اخرى كثيرة غيره . واذا تساءلنا الان ما **المميز** ، فسيكون الجواب انه اولا **مضمون** ، اي شعور ، موقف ، حدث ، عمل ، فرد محدد ؛ وثانيا الكيفية التي بها يتم التعبير عن ذلك المضمون . وعلى هذه الكيفية ينطبق قانون **المميز** في الفن ، القانون الذي يستوجب ان تساهم جميع خصائص نمط التعبير في ابراز المضمون ، وان تكون جزءا من التمثيل الشامل . يرتكر اذن التعريف المجرد للمميز الى مسلمة تقول بغائية الخصوصي ، تلك المسلمة

الرامية الى ابراز المضمون المطلوب تمثيله . وتمثيلا على هذا التعريف بأمثلة شائعة ودارجة ، سنقول انه يرتد الى ما يلي : ان مضمون الدراما ، على سبيل المثال ، يتألف من العمل ، وهدف الدراما تمثيل الكيفية التي يدور بها العمل ويتحقق . والحال ان الناس يأتون أعمالا متعددة : فهم يتحدثون فيما بينهم ، يأكلون ، ينامون ، يلبسون ، الخ . والحال ايضا ان كل ما لا يمت بصلة مباشرة في تلك الاعمال الى العمل الرئيسي الذي يشكل مضمون الدراما تنبغي تنحيته جانبا حتى لا يتدخل شيء فيوهن دلالاته ويضعف معناه . كذلك يمكن للمرء ، لو شاء ، ان يدخل على اللوحة التي لا تمثل سوى آن من آناء ذلك العمل حشدا من تفاصيل مقتبسة من التشعبات العديدة للعالم الخارجي : مواقف ، ظروف ، اشخاص ، أوضاع ، الخ ، تفاصيل لا تمت بصلة الى ذلك الآن من العمل ولا تساعد في شيء على ابراز سمته المميزة . والحال انه ، بمقتضى تعريف المميز ، لا يجوز ان يدخل في عداد العمل الفني الا ما يفيد جوهريا في التعبير عن مضمون معطى ؛ ولا يجوز لهذا العمل الفني أن يتضمن اي شيء فائض عن الحاجة ولا طائل فيه .

ان هذا لتعريف بالغ الاهمية ، وله ما يبرره الى حد ما . بيد ان ماير يعتقد ، في المؤلف الذي اتينا بذكره ، ان وجهة النظر تلك قد اندثرت من دون ان تخلف اثرا ؛ ويضيف قوله ان ذلك كان لخير الفن ، لان التقيد بتلك النظرية حرفيا لا يمكن ان يقضي ، في رأيه ، الا الى الفن الكاريكاتوري المحض . فتلك النظرية ما هي ، في تقديره ايضا ، الا تصور مغلوط يقوم على فكرة خاطئة تقول ان الفني يجب ان يهتدي بهدي شيء ما . ان فلسفة الفن لا تسهم الى فرض قواعد على الفنان ، واتما عليها فقط ان تبحث في ما هو الجمال بوجه عام ، وكيف عبر عن نفسه في الاعمال الفنية الموجودة ، من دون ان تأخذ على عاتقها صوغ

قواعد ما . وفيما يتعلق بنقد ماير لتصوير هيرت ، اعتقد انه من المؤكد ان تعريف هيرت يشمل ايضا الكاريكاتوري ، لان الكاريكاتور يمكن ان يكون هو الآخر مميزا ، لكن لا بد ان نضيف للحال ان السمة المميزة المثلثة في الكاريكاتور ممثلة بصورة مغالى فيها ، بصورة تشكو من شطط في المميز . والحال ان الشطط لا يساعد على ابراز المميز ، بل يشكل تكرارا مملا ، قمينا بان يفضي الى تشويه المميز ، الى تحريف طبيعته ان جاز التعبير . وفصلا عن ذلك ، يقدم الكاريكاتور نفسه على انه مميز القبح ، اي ما هو مشوه . لكن نظرا الى ان القبح قد يكون على علاقات وثيقة بقدر او باخر بالمضمون ، فمن الممكن القول ، طبقا لمبدأ المميز ، انه ليس ثمة ما يحول دون ان يكون القبح بدوره موضوعا للتمثيل والتصوير . ان تعريف هيرت لا يسمح لنا بتكوين فكرة واضحة عما يجب تمييزه في الجمال الذي يخلقه الفن ، وعن مضمون الجمال بوجه العموم . وهو لا يعطينا من هذا المنظور سوى تعريف شكلي صرف يتضمن ، هذا صحيح ، جزءا من الحقيقة ، ولكن الحقيقة المجردة .

لكن بم يعارض ماير مبدأ الفن الذي اقترحه هيرت ، وما هي افضلياته ؟ انه يهتم قبل كل شيء بالمبدأ المتحكم بالاعمال الفنية العائدة الى العصر القديم ، والفروض فيه ، على ما يعتقد ، ان يفيد في تحديد الجمال بوجه عام . وبهذه المناسبة نراه يعرج للحديث عن تعريف مينتز (١) ووتكلمان (٢) للمثال ،

١ - انطون رافائيل مينتز : رسام نيوكلاسيكي الماني (١٧٢٨ - ١٧٧٩) .

«٢»

٢ - يوهان يواكيم وتكلمان : عالم آثار الماني يدرس انساب العصر القديم

وكان من رواد الكلاسيكية الجديدة (١٧١٧ - ١٧٦٨) . «٣»

ويصرح انه ليس في نيته لا ان يرفض ولا ان يقبل قوانين الفن على علاقتها ، وانه لا يشعر بأي حرج في المجاهرة بتأييده لراي حكم شهير في موضوع الفن (غوته) ، وهو راي حقيق في تصويره بتقريب الشقة بيننا وبين فك اللفز . وإليكم ، بالفعل ، ما يقوله غوته : « كان اسمى مبادئ القدامى مبدأ **الجمال** (١) ، لكن كانت اسمى نتيجة لتطبيقه الموفق هي **الجميل** » . ولو امعنا النظر عن كتب في هذه العبارة ، لوجدنا فيها شيئين اثنين : المضمون او الشيء ، ونمط التمثيل . فامام عمل من الاعمال الفنية ، نبدا اول ما نبدا بما هو معروض علينا مباشرة ، ثم نتساءل بعد ذلك عن مدلوله ومضمونه . ان ما نراه من الخارج ليس له عندنا قيمة مباشرة : وانما ننسب اليه باطنا ، مدلولاً يثبت الحياة في ظاهره الخارجي . نعزو اليه روحاً ينم لنا عنها خارجه . وبالفعل ، ان الظاهر الذي يحمل مدلولاً ما لا يمثل ذاته وما هو كائن عليه خارجياً ، بل يمثل شيئاً آخر ، كما يفعل الرمز على سبيل المثال ، وعلى الاخص الحكاية الرمزية التي تتلقى مدلولها من المفزى الاخلاقي الذي تنطوي عليه . بل يمكن القول ان كل كلمة تنطوي على مدلول ، ولا قيمة لها بداتها . وكذلك هو شأن العين البشرية ، والوجه ، والجسد ، والجلد ، وكل بنية الانسان ، اذ تشف جميعها عن روح وتنم عن نفس ، والمدلول يرجعنا في كل مكان وكل زمان الى شيء يتجاوز الظاهر المباشر . بهذا المعنى يمكن الكلام عن مدلول العمل الفني : فهو لا يستنفذ نفسه بتمامه في الخطوط ، فسي المنحنيات ، والسطوح ، وتجاويف الحجر وتحزيراته ، فسي الالوان ، والاصوات ، وتراكيب الالفاظ المتساقطة ، الخ ، بل

يشكل بظهير الحياة والعواطف والنفس ، تظهير مضمون من مضامين الروح ، وانما في ذلك تحديدا يكمن مدلوله .

بيد اننا لا نتبين على الوجه المرام بماذا يختلف مبدأ المدلول هذا عن مبدأ المميز الذي صافه هيرت .

ان العناصر المكونة للجمال ، بمقتضى وجهة النظر تلك ، هي من نسبتيين : عنصر باطن هو المضمون ، وعنصر خارجي يفيد في الدلالة على هذا المضمون وفي تمييزه ؛ فالعنصر الباطن يظهر في الخارجي ، فيعرف عن نفسه من خلاله ، والخارجي يزيح النقاب بدوره عن الباطن ويكشفه لنا .

هذا كل ما يمكن قوله عن مبدأ الدال .

تلك النظريات القديمة ، وكذلك القواعد العملية التي ساد الاعتقاد بإمكان استخلاصها منها ، قد آل بها الامر الى النبد في المانيا ، وبصورة خاصة على اثر ولادة شعر حي حقا ؛ وعورضت ادعاءات تلك القوتين الزعومة وذلك السيل من النظريات بحق العبقرية في إبداع آثار فنية لا تنصت فيها لغير صوت الهامها .

وعملية روحنة (١) الفن هذه ، بما تنطوي عليه من موقف يتسم بالنفاذ العميق على اساس من التعاطف مع كل ما يختفي وراء الغلاف الخارجي ، يمكن ان تعتبر منبع قابلية الانفعال ومصدر الحرية اللتين اتاحتا لنا القدرة على التعرف والتمتع بآثار فنية كبرى مضى على وجودها عهد طويل وتنتمي اما الى العالم المحدث ، وإما الى العصر الوسيط ، واما حتى الى شعوب قديمة غريبة عنا تماما (الهندوسيين على سبيل المثال) ؛ وهي

١ - روحنة Spiritualisation ، اي إسباغ طابع روحي على ... ،

تحويل الى روح ... «م»

آثار تنطوي ، بحكم قدمها او رؤيتها النور لدى شعوب اجنبية، على ناحية غريبة بالنسبة اليها . لكن نظرا الى ان هذه الغرابة توازنها الى حد بعيد شمولية **مفهوم** تلك الآثار ، وهو مضمون انساني في الجواهر والاساس ، لذا ما امكن نعتها بأنها نتاج ذوق همجي فاسد الا استنادا الى حكم نظري مسبق . وقد كان من نتيجة ذلك التقييم للاعمال الفنية ، الذي يتجاوز التقييمات التي كان من المفروض ان تعتمد اساسا لها وقاعدة تجريدات النظريات ، اكتشاف شكل فني خاص ، **الفن الرومانسي** ، وظهرت الحاجة الى التعمق في تحليل مفهوم الجمال وطبيعته والتوغل به الى ابعاد لم تصل اليها النظريات **الأنفة** الذكر . وفي الوقت نفسه تمكن مفهوم الذات ، الروح المفكر ، من تعرف نفسه على نحو اعمق في الفلسفة ، واستطاع بالتالي ان يكون لنفسه فكرة اكثر مطابقة وجوهرية عن طبيعة الفن .

هكذا آلت جميع الافكار التي تحدثنا عنها بصدد الفن ، وجميع النظريات بمبادئها وتطبيقات مبادئها ، الى التقادم والبلوى . والتبحر في موضوع تاريخ الفن هو وحده الذي احتفظ بقيمته ، ومن الواجب ان يظل محتفظا بها ، ولا سيما ان كفاءته تمتد ، بفضل تقدم القابلية الروحية للتلقي والانفعال ، الى حقل لا يني في اتساع متعاضم . ويكمن موضوع التبحر وغرضه في التقييم الجمالي لآثار فنية فردية ، وفي تسليط الضوء على الظروف التي تشرط من الخارج عملا من الاعمال الفنية ؛ ومثل هذا التقييم ، اذا ما اقترن باللبابة والروح وارتكز الى معارف تاريخية ، هو وحده القادر على استخلاص كل فردية عمل بعينه من الاعمال الفنية . ذلك هو النهج الذي نهجه غوته في العديد من كتاباته في الفن . وهذه الكيفية في تناول الاعمال الفنية وتقييمها لا تتضمن انشاء نظريات (اذ هي تجاوزت احيانا ،

لتعاملها المتواتر مع مبادئ ومقولات مجردة ، بالانجراف عن غير وعي منها الى النظرية المحض ، ولكن اذا ما اقتدر المرء على مقاومة هذا الانجراف وعلى الحؤول دون تحويل انتباهه عن التمثيلات العينية الموجودة تحت ناظره ، امكنه على الاقل ان يصيب توفيقا في تزويد فلسفة الفن - التي لا يجوز ان تشغل نفسها بتفاصيل تاريخية خاصة - بوثائق ومواد قيمة بأن توفر لها اساسا عينيا .

تلك هي كيفية اولى في تناول الفن ، الكيفية التي تتخلد نقطة انطلاق لها الخاص والموجود .

اما الطريقة الثانية ، المناقضة للاولى ، فهي طريقة التفكير النظري المحض ، الذي يتطلع الى تعريف الجمال كجمال ، من دون ان يخرج عن حدوده ، والى استخلاص فكرته .

وافلاطون ، كما نعلم ، هو الذي الح على وجوب تناول التفكير الفلسفي للمواضيع لا في خصوصياتها ، وانما في عموميتها ، في كينونتها - لذاتها - وفي - ذاتها . وكان يضيف قائلا ان ما هو حقيقي ليس الافعال الصالحة او الآراء الفردية ، الناس الجميلين او الاعمال الفنية الجميلة ، وانما **الخير والجمال والحق** بما هي كذلك . فاذا كنا نريد ان نعرف ما الجمال ، طبقا لطبيعته ومفهومه ، فلا وصول لنا الى ذلك الا بواسطة الفكر المفهومي ، القادر وحده دون غيره على تسليط ضوء الوعي على الطبيعة المنطقية - الميتافيزيقية **للفكرة بوجه عام ، وللفكرة الجمال بوجه خاص** . وهذه الكيفية في النظر الى الجمال في ذاته ، في فكرته ، يمكن ان تنحط بدورها الى ميتافيزياء مجردة ، وفي هذه الحال ، وحتى لو اتخذنا من افلاطون نفسه مرشدا لنا ودليلا ، فان تجريداته ، حتى في ما

يتعلق بفكرة الجمال المنطقية ، لا تعود تكفي . فنحن نريد ان نعرف هذه الفكرة معرفة اعمق واكثر عيانية ، لان غياب المضمون في الفكرة الافلاطونية ما عاد يسد حاجات عصرنا الفلسفية الاغنى والاثرى . وسوف يتوجب علينا نحن ايضا ، في ارجح الظن ، عند تناولنا لفلسفة الفن ، ان نجعل من فكرة الجمال نقطة انطلاقنا ، لكننا سنتحفظ غاية التحفظ فسي استخدام الفكرات الافلاطونية المجردة كمدخل الى فلسفة الجمال .

ان المفهوم الفلسفي للجمال - ونحن لا نعطي هنا سوى فكرة مؤقتة عن طبيعته الحقيقية - يجب ان يكون وسيطا بين القطبين المتعارضين اللذين تحدثنا عنهما ، اي بين العمومية الميتافيزيقية وخصوصية التعيين الواقعي . وانما على هذا النحو فقط سيكون في مستطاعنا ان نعقله كما هو في ذاته ، بكل حقيقته . وبالفعل ، انه من جهة اولى ، وبخلاف التفكير المصاب بأفة العقم ، خصب ومثمر ، لانه بصفته مفهوما ، مفهوما للجمال ، لا بد ان يفتق ويبتلع في كلية من التعينات ؛ وسواء انظرنا اليه في ذاته ام في العناصر التي ينحل اليها ، نلاحظ تلازم ذاته او عناصره مع ضرورة خصوصياته وضرورة تطورها ومبادلاتها فيما بينها . اما من الجهة الثانية فان الخصوصيات التي تفتتح فيها الكلية موسومة بميسم عمومية وجوهرية المفهوم الذي ما هي الا انبثاقاته الخاصة . وهذان الشرطان تفتقر اليهما التصورات التي اوليناها للتو اهتماما ، بحيث لا يبقى لنا سوى ذلك المفهوم المليء والتام ليقودنا الى مبادئ جوهرية وضرورية وعامة .

تعريف الهدف النهائي للفن

إذا كنا نريد ان نعزو الى الفن هدفا نهائيا ، فانه لا يمكن ان يكون سوى هدف كشف الحقيقة ، وتمثيل ما يجيش فسي النفس البشرية تمثيلا عينيا ومشخصا . وهذا الهدف مشترك بينه وبين التاريخ ، الدين ، الخ . ويمكن القول بهذا الصدد ان مسألة الهدف النهائي تنطوي في كثير من الاحيان على تصور خاطيء يزعم ان الهدف موجود في ذاته وأن الفن يؤدي ازاءه دور وسيلة . واذا فهمت مسألة الهدف هذا الفهم ، غدت مسألة نفع . وبطرح مسألة الهدف ، وبالتالي النفع ، يكون المقصود اذن ان موضوعا من المواضيع ، وفي حالتنا الخاصة الفن ، يرتبط بشيء آخر يمثل قيمة في ذاته ووجوب كينونة . على هذا النحو يكون للهدف قيمة اساسية ، خارجية بالنسبة الى الشيء الذي يفترض فيه ان يحقق ذلك الهدف . ولهذا فان المسألة التي نشغل انفسنا بها مسألة زائفة ، لان كل شيء يريد ان يكون مطلقا ينبغي ان يكون له تعينه في ذاته . اما اذا سلك ازاء موضوع آخر مسلك ما هو غير اساسي ازاء ما هو اساسي ، فان الموضوع الذي يلعب دور الوسيلة لا بد ان تكون له خواص الاخر حتى يكون مطابقا له . وعليه ، فان الانطلاق مما هو اساسي يرجعنا على الدوام الى الموضوع ، واذا كان المفروض بالعمل الفني ان يخدم اهدافا اخلاقية ، فلا بد ان يكون له هو نفسه مضمون اخلاقي . اذن فالالتفاف التي نتجشم اجتيازها لنعزو الى العمل الفني ، كهدف نهائي ، جوهر متواجدا خارجه ، لهي جهد ضائع تماما . وفي الوقت نفسه يتبخر الراي الخاطيء الذي سبق لنا الكلام عنه والذي يزعم ان الفن وسيلة تفيد في تحسين العالم والارتقاء به اخلاقيا بوجه عام ، اي انه ليس غاية

ذاته ، وإنما غايته موجودة خارجه . صحيح ان هناك اشياء ما هي بوسائل برسم غايات خارجية عنها ، ومن الممكن ، بمعنى من المعاني ، قول الشيء ذاته عن الفن ، اذا اعتبر وسيلة للائراء ولاكتساب الكارم والإمجاد . لكن هذه الاهداف ليست ملازمة للفن بما هو فن .

حين نرى الى موضوع من المواضيع من وجهة نظر طبيعته الاساسية ، لا يذهب بنا الفكر الى الفوائد الخارجية عنه والتي لا تلعب دورا الا في شروط مقاييرة . فنحن حين نرى فسي الهدف النهائي تعينا محايثا للموضوع نفسه ، بدلا من ان نعين مكانه في خارجه ، نجد انفسنا منقادين الى اعتبار العمل الفني في ذاته ولداته ، وفق طبيعته ومفهومه . وتأملاتنا في العمل الفني لم تكن حتى الان الا خارجية، اذا جاز التعبير ، وقد ربطنا بها علاقات خارجية اخرى . تلك هي الطريقة المعتادة في رؤية المواضيع . لكن ذلك التأمل عينه قادنا الى نقطة وجدنا انفسنا عندها مكرهين على الدخول ، اذا جاز القول ، في الموضوع ذاته . علينا اذن ان نهتم بالداخل ، بالمفهوم .

انما بعد استنباط هذا المفهوم وتبسيط الضوء عليه يمكننا ان نقوم بتقسيم مجمل العلم وان نضع مخططه؛ ذلك ان التقسيم، اذا لم يرتكز، كما في التأملات غير الفلسفية، الى مبادئ خارجية، فلا بد ان يلتقي مبداه في مفهوم الموضوع ذاته .

اذا كان الامر كذلك فعلا ، انطرحت مسألة معرفة ايسر: سنبحث عن ذلك المبدا . فلو بدأنا بمفهوم الجمال الفني . لنحول هذا الأخير للحال الى مسلمة ، بل الى محض افتراض ؛ بيد ان المنهج الفلسفي لا يقبل بافتراضات ، لا يقبل الا بما يمكن البرهان على حقيقته ، بما يمكن إثبات ضرورته . سوف نقول بضع كلمات حول هذه العقبة التي يصطدم بها

المدخل الى اي علم فلسفي مستقل ، منظور اليه في ذاته .
لقد طرحنا للتو مسألة هدف الفن . فالقول بأن هدف
الفن يجب ان يكون تهذيب الاخلاق يعني صوغ تعريف ركيك ،
سطحي ، مبهم ، لكن غير عار في الوقت نفسه من الصحة .
وعند التعمق في تمحيص وجهة النظر هذه ، تتكشف عن انها
نظر التناقض غير المحلول ، لكن الملزمة بأن تتخلى عن
ملها لوجهة نظر أعلى ، وجهة نظر التعارض المحلول ، ومصالحة
الاضداد . ذلك هو الهدف الاسمي ، الهدف المطلق . وانما بهذه
الفكرة يرتبط الفن ، وبعد ان نتعقد عرى هذا الارتباط يمكن
الجزم بأن الهدف المطلق للفن يكمن في استلهاج وجهة النظر
تلك ، في اتخاذها وجهة نظر له ، في تحقيق ما يترتب عليها .
ان الفن يتقدم في تلك الدائرة التي هي اسمى الدوائر ، دائرة
فكرة مصالحة الاضداد ، ووجهة النظر هذه هي التي سنتبناها
بدورنا في تأملاتنا اللاحقة بصدد الفن . وبنهجنا هذا النهج ،
ندع جانبا وجهات النظر الاخرى ، والاهداف النهائية ، الخ .
على الرغم من كثرة استعمال كلمة فكرة في نظريات الفن ،
وجد في كل زمان جهابذة ذور باع طويلة في الفن ابدوا
معارضتهم لهذه الكلمة . ولدينا مثال حديث عهد ومثير للاهتمام
في المجادلة التي يخوض معتركها السيد فون روموهر في ابحاثه
الايطالية (١) . ان نقطة انطلاق تلك المجادلة هي فائدة الفن
العملية ، وهي لا تمس بصورة من الصور ما نسميه بالفكرة .
وبالفعل ، ان السيد فون روموهر ، غير المتألف مع ما نسميه
الفلسفة الحديثة بالفكرة ، يخلط بين الفكرة وبين التصور
لللامتعين والمثال المجرد ، الخاوي من الفردية ، الذي تعارض به

١ - كارل فريدريك فون روموهر : كاتب الماني (١٧٨٥ - ١٨٤٣) . (٢)

نظريات ومدارس فنية معروفة الاشكال الطبيعية ، الواضحة في حقيقتها ، الكاملة في تحققها . والحال ان السيد فون روموهر يعارض هو الآخر بتلك الاشكال الفكرة والمثال المجرد المتصورين من قبل الفنان نفسه ، خارج كل واقع وباستقلال عنه . والفنان الذي يزعم انه لا يستوحى في اعماله سوى اشباه تلك التجريدات انما يفعل كما يفعل المفكر الذي يؤسس فكره على تصورات لامتعينة ويكتفي بمضامين لامتعينة ايضا . والحال ان ما نشير اليه نحن بكلمة فكرة لا يقع تحت طائلة ذلك المآخذ ، لان الفكرة ، بما هي فكرة ، عينية في ذاتها ، كلية من التعينات ، والجميل ليس بجميل الا بقدر ما يوجد تطابق مباشر بين الفكرة وبين تمثيلها الموضوعي .

هاكم تعريف الجميل كما يقترحه السيد فون روموهر بشخصه : « بالنسبة الى الفهم الاكثر عمومية ، والحديث اذا شئنا ، يلزم الجمال جميع خواص الاشياء التي تستوقف النظر وتبهجه ، وبواسطته تحفز النفس وتمتع الروح » . هذه الخواص تنقسم بدورها ، في تقديره ، الى انواع ثلاثة : فبعضها يؤثر في العين ، العضو الحسي ، وبعضها الآخر يؤثر في حاسة المكان ، التي لا يملكها غير الانسان والتي تعتبر حاسة فطرية ، وبعضها الاخير يؤثر على الفهم ، وبواسطته على ملكة المعرفة وعلى حياة الشاعر . « هذا التأثير الاخير ، الذي هو الاهم اطلاقا ، يكمن مصدره في اشكال لا تمت بصلة الى اللذة الجسدية وجمال النموذج ، اشكال تتولد عنها مع ذلك لذة اخلاقية وروحية ما (الذن : لذة على كل حال ؟ تنجم في جزء منها من إثارات تمارسها التصورات المستحضرة ، وفي جزئها الآخر من محض تمرين ملكة المعرفة » .

تلك هي التعاريف الرئيسية للجميل التي يقترحها ذلك الجهد الطويل الباع . وقد تبدو مقنعة عند مستوى معين من

الثقافة ، لكنها غير مقنعة بالمرّة من وجهة النظر الفلسفية . ذلك ان تلك التعاريف تعدل ، في الواقع ، القول بأن الجميل يفيد في إمتاع النظر والروح ، وفي استحضار مشاعر ، وفي توفير لذة . والحال ان كانت نفسه كان قد وضع حدا لعملية اختزال الجميل هذه الى ما هو ممتع ، الى مصدر للذائد ، وأوضح انه لا بد ، في تصور الجميل وتعريفه ، من تجاوز دائرة الشعور المحض والبسيط .

الفصل الثالث

الفن منظوراً اليه من وجهة النظر الفلسفية

- ١ -

الفلسفة الكانطية

هآنحنذا وقد قادتنا التاملات التي سبقت الى وجهة نظر تبدو وكأنها الوحيدة التي يخلق بنا الاخذ بها ، اذا كنا نريد الامساك بمفهوم الفن كما هو في لزومه الباطن ، وسوف نضيف القول انه حتى من وجهة النظر التاريخية ما امكن فعلا التقدم نحو معرفة الفن وتقديره حق قدره الا بدءا من اليوم الذي بات ينظر فيه اليه كما ننظر نحن . وهذا لان التعارض الذي تكلمنا عنه آنفا كان محسوس الوقع لا لدى اناس ذوي ثقافة وقدرة

على التفكير فحسب ، بل ايضا لدى الاوساط الفلسفية ؛ وانما
عندما افلحت الفلسفة في التغلب نهائيا على ذلك التعارض امكن
لها ان تستخلص مفهومها بالذات ومفهوم الطبيعة .

من الممكن اذن ان نرى في انتصار وجهة النظر المذكورة
استبقاظا للفلسفة بوجه عام ، ولعلم الفن بوجه خاص ؛ وانما
لهذا الاستيقاظ يدين علم الاستيعاق بولادته ، والفن بالمكانة
اللائقة برفعته .

وعليه ، ساحاول ان ارسم باختصار الخطوط العريضة
لتاريخ ذلك التطور ، جزئيا بسبب فائدته التاريخية بالذات ،
وجزئيا بنية تعريف الاساس الذي نزمع ان نستند اليه فسي
ابحاثنا اللاحقة تعريفا اجلى واوضح . واذا اردنا في البداية ان
نعرفه تعريفا بالغ العمومية ، فسنقول انه يتألف من المفهوم الذي
يرى في الفن وسطا تتم فيه المصالحة بين الروح المجرد ، القائم
في ذاته ، وبين الطبيعة ، سواء افي تظاهراتها الخارجية ام في
تظاهراتها الداخلية والعاطفية والنفسية . وبعد النوفيق بين
هذين الحدين ، يحقق الفن اتحادهما ، انصهارهما .

وقد سبق للفلسفة الكانطية ان احست لا بالحاجة الى تلك
المصالحة فحسب ، بل اهدت ايضا الى الوسيلة ودلت عليها .
كان كانط قد وضع ، بصورة عامة ، في اساس الذكاء والارادة
على حد سواء العقلاني في ذاته ، الحرية ، الوعي الذي يكتشف
نفسه ويدرك ذاته بوصفه لامتناهيا ، واكتشاف الطابع المطلق
للعقل ، هذا الاكتشاف الذي كان الحافز لكل توجه الفلسفة
الحديثة ؛ ووجهة النظر المطلقة هذه تفرض علينا الاخذ بها ،
- مهما حكمنا، من جهة مقابلة ، على الفلسفة الكانطية بالنقص -
ولا تثير لدينا اي اعتراض . بيد ان الاعتراف بتعارض لا يدلل
بين الفكر الذاتي والواقع الموضوعي ، بين الكلبي المجرد والارادة
الخاصة الحسية، قاد كانط الى ان يكتشف ان هذا يتلبس اكثر

اشكاله حدة في الاخلاق تحديدا ، وقد وجد له حلا او خيل اليه انه وجد له حلا بوضعه الروح العملي فوق الروح النظري . وازاء استعصاء هذا التعارض على التذليل ، كما كان يتبسدى للذهن كانط ، لم يكن امام هذا الاخير ، بالفعل ، من خيار غير ان يتصور الوحدة في شكل افكار ذاتية ينشئها العقل ولا سبيل الى البرهان على واقعيتهما ؛ وكذلك سيكون شأن المسلمات التي ان كان في المستطاع استنتاجها من العقل العملي فلا سبيل ، في تفديره ، الى ادراك الفكر لها في «في-ذاتها» الجوهرية ، نظرا الى ان تحققها يتخذ شكل «يجب عليك» لامتناهي الحدوث والجريان . على هذا النحو ابرز كانط للعيان التعارض وضرورة حله ، ولكن من غير ان يكب على البحث عن الطبيعة الحقيقية لهذا التعارض ومن غير ان يولي الاهتمام الكافي لكون هذا التعارض هو الذي يشكل الواقع الحقيقي الوحيد . صحيح ان كانط توغل في بحثه الى مسافة غير بسيرة ، على اعتبار انه التفى الوحدة من جديد في ما أسماه بالفهم الحدسي ، لكنه هنا ايضا لم يتخط التعارض بين الذاتي والموضوعي ولم يتجاوزه الى ما وراءه ، بحيث انه ، في الوقت الذي يتحدث فيه عن الحل المجرد للتعارض بين المفهوم والواقع ، بين العمومية والخصوصية ، بين الفهم والحساسية ، وبالاختصار ، في الوقت الذي يتحدث فيه عن الفكرة ، نجده يجعل من ذلك الحل ومن تلك المصالحة مسألة ذاتية ، بدلا من ان يتصورها متوافقة مع الواقع ومع الحقيقة . من هذه الزاوية فان مؤلفه نقد الحكم ، الذي يفحص فيه الحكمين الجمالي والغائي ، مؤلف جدير بالاعجاب ومفيد للغاية . وهو في كلامه عن مواضيع الطبيعة والفن الجميلة ، وعن منتجات الطبيعة التي لها طابع غائي والتي تضعه على طريق مفهوم العضوية والحي ، لا ينظر اليها الا من وجهة نظر التفكير والحكم الذاتيين . صحيح ان

كانظ عرّف الحكم بوجه عام بأنه «ملكة التفكير بالخاص باعتباره داخلا في عداد العام» . وهو يقول عن الحكم انه تأملي «حين يجد نفسه بمواجهة الخاص الذي يتوجب عليه دمجها في العام المطلوب ايجاده» . ولهذا الغرض يحتاج الحكم الى قانون ، الى مبدأ يعطيه ذاته ويسميه كانظ الغائية . فطبقا لمفهوم الحرية ، الذي هو مفهوم العقل العملي ، يبقى انجاز الغاية في حالة «يجب عليك» لا اكثر ؛ اما فيما يتعلق بالحكم الغائي الذي يتخذ من الحي موضوعا له فان كانظ يرى الى العضوية الحية من منظور مغاير : فالمفهوم او العام يظل يحتوي هنا الخاص ، ويحدد . بما هو غاية ، الخاص والخارجي . وبنية الاعضاء ، لا من الخارج ، وانما من الداخل ، بحيث يقوم التطابق بين الخاص والعام من تلقاء نفسه . بيد ان هذا الحكم لا يترتب عليه الاعتراف بالطبيعة الموضوعية للموضوع ، بل يتشكل فقط نتيجة تأمل ذاتي . وفي الختام ، يتصور كانظ الحكم الجمالي بالقول انه ليس من نتاج الفهم كفهم ، اي ملكة تكوين المفاهيم ، وليس ايضا من نتاج الحدس الحسي ذي الكيفيات البالغمة التنوع ، وانما من نتاج اللعب الحر للفهم والمخيلة . هكذا يكون الموضوع قد عزى الى الذات والى شعورها باللاذني والمتع .

بيد ان الشعور بالمتع لا بد ان يكون منزها تماما ، اي مبتور الصلة بأي لذة كائنة ما كانت . فنحن حين نتحرك بدافع اهتمام من الاهتمامات كالفضول مثلا ، او بدافع حاجة مادية ، بدافع الرغبة في التملك او الاستعمال ، تهملنا المواضيع ، لا بذاتها ، وانما بسبب رغبتنا او حاجتنا . وفي هذه الحال لا يستمد الموضوع قيمته الا من علاقته بتلك الرغبة او الحاجة ، وهي علاقة تستوجب من جهة وجود الموضوع ، ومن الجهة الثانية تعينا يتميز عنه ولكننا نربطه به . فحين استهلك على سبيل المثال موضوعا كي اقتات به ، فان الاهتمام الذي اصبه

عليه يكمن فيّ ، وليس البتة فيه . والحال ، ليس كذلك هو موقفنا من الجمال كما يرى كانط . فالحكم الجمالي يبقى على الوجود الحر لما هو موجود في الخارج ، وهو حكم تمليه اللذة المتوقعة من الموضوع بما هو كذلك ، بصرف النظر عن أي اعتبار آخر ، على أساس أن الموضوع يملك هدفه في ذاته . وهذه فكرة بالغة الأهمية ، كما سبق لنا القول .

يقول كانط أيضا أن الجمال هو ما يمكننا أن نتمثله خارج أي مفهوم ، خارج أي مقولة من مقولات ملكة الفهم ، باعتباره موضوعا للذة عامة . ولتقدير الجمال حق قدره ، لا بد من امتلاك عقل مثقف . فالإنسان بما هو كذلك عاجز عن صوغ حكم بصدد الجميل ، على اعتبار أن هذا الحكم لا بد أن يكون ذا صوابية شمولية . صحيح أن الشمولي بما هو كذلك تجريد ؛ وذلك أمر لا مرأى فيه ؛ ولكن من حقه ، بحكم ذلك تحديدا ، أن يطمح إلى صوابية عامة ، صوابية يحمل في ذاته تعينها . وإنما بهذا المعنى يمكن للجميل أن يطمح هو الآخر إلى استمراف عام ، وأن كان لا يفسح مجالا لأحكام مبنية على محض مفاهيم صادرة عن الفهم . فالصالح والعادل ، على سبيل المثال ، كما يتجليان في أفعال منفردة ، يمكن إرجاعهما إلى مفاهيم عامة ؛ والفعل يوصف بالصالح حين يتطابق وتلك المفاهيم . أما الجميل فينبغي ، على العكس ، أن يوقظ للذة عامة على نحو مباشر ، بغير ما صلة بمفهوم من المفاهيم . وهذا يعني فقط أننا ، في أحكامنا على الجميل ، لا نعي المفهوم واندماج الموضوع في هذا المفهوم ، وإنما لا نسلّم ، عن دون دراية منا أيضا ، بالانفصال بين الموضوع الخاص والمفهوم العام ، مع أن هذا الانفصال موجود في الحكم .

ثالثا ، يجب أن يكون الجميل ذا طبيعة غائية ، وذلك فقط بقدر ما يتم أدراكه الغائية في الموضوع نفسه ، خارج نطاق تصور غاية ما . والحق أننا بهذا القول لا نفعل شيئا سوى تكرار ما

سبق ان قلناه آنفا . فلو اخلدنا منتوجا من منتوجات الطبيعة،
ولكن على سبيل المثال نباتا ، او حيوانا ، الخ ، اوجدناه
بنطوي في تنظيمه على غائية لا مرأ فيها ، وهو موجود في هذه
الغائية وجودا مباشرا جدا بالنسبة اليها الى حد لا نتصور معه
الهدف منعزلا ومخلفا عن الواقع الحاضر للموضوع . وانما
بهذا المعنى يمكننا الكلام عن غائية الجميل . ففي غائية العالم
المنهاهى تبقى الوسيلة والغاية خارجيتين واحدهما بالنسبة الى
الاخرى . اذ لا توجد اى صلة حميمة وجوهرية بين الغاية وبين
المواد المعروض فيها ان تكون اداة تحققها . وفكرة الهدف في
ذاته تخلف في هذه الحال عن فكرة الموضوع الذي يتحقق فيه
هذا الهدف . اما الجميل فيوجد ، على العكس ، كفاية فسي
ذاته ، من دون ان يكون هناك انفصال بين الوسيلة والغاية ، كما
لو انهما جانبان متمايزان . ان هدف اعضاء جسم من الاجسام،
على سبيل المثال ، يكمن في اظهار حيوية هذا الجسم ، وهي
حيوية لها وجودها الواقعي في الاعضاء ، وبدونها لا تعود
الاعضاء اعضاء . وبالفعل ، ان الغاية ومواد تحققها وثيقة
الرباط فيما بينها في العالم الحي بحيث ان الحياة تزول بمجرد
ان تكف الغاية عن كونها محاشية . واذا نظرنا الى الجميل من
هذا المنظور ، وجدنا ان له غائية ليست خارجية بالنسبة اليه،
وان ما يشكل الطبيعة المحاشية للموضوع الموصوف بأنه جميل
هو التوافق الصميمي والعقلاني بين الخارج والداخل .
اخيرا ، يمثل كائط الجمال باعتباره موضوعا للذة لازمة ،
بصورة مستقلة عن اى مفهوم . و«اللزوم» مقولة مجردة تشير
الى علاقة لازمة واساسية بين حدين : ففي كل مرة يكون فيها
واحدهما حاضرا ، ولانه حاضر ، يحضر الآخر ايضا . ان كلا
منهما يشتمل في تعينه على الآخر ، مثلها في ذلك مثل العلة
التي تتعري من المعنى اذا كانت بلا معلول . وهذا اللزوم الذي

به يستثير الجمال اللذة ملازم له ، بدون تدخل مفاهيم ، اي بدون تدخل مقولات ملكة الفهم . هكذا ينتزع الانتظام ، على سبيل المثال ، اعجابنا ، لانه موافق لمفهوم من مفاهيم ملكة الفهم ، وان يكن بحاجة كيما ينتزع اعجابنا ، في رأي كانط ، الى شيء اكثر من الوحدة والمساواة اللتين يقتضيهما ذلك المفهوم .

ان ما نلفاه في جميع هذه القضايا الكانطية هو لانتقسام ما يمثل لوعينا في حالة انفصال . فهذا الانفصال ينتفي فسي الجمال الذي هو تداخل العام والخاص ، الغاية والوسيلة ، المفهوم والموضوع . على هذا النحو يرى كانط في جمال الفن تحقق اتفاق يظهر الخاص بفضله موافقا للمفهوم . ان الخاص، بما هو كذلك ، عرضي بالنسبة الى خصوصيات اخرى ، كما بالنسبة الى العام ، وهذه العرضية ، المكونة من المشاعر والنوازع والميول ، هي التي تكون في الجمال الفني لا مندوجة فقط في المقولات العامة لملكة الفهم ومسكونة بمفهوم الحرية في عموميته المجردة فحسب ، بل مرتبطة ايضا بالعام بوشائج وثيقة للغاية حتى لتغدو مطابقة له داخليا . وبفضل ذلك ، يمسى الفكر مدمجا في الجمال الفني ، وتمتلك المادة حريتها الذاتية بدلا من ان تكون متحددة بالفكر من الخارج : فالطبيعي والحسي وخلجات النفس تمتلك، في ذاتها ، مقاسها ، هدفها ، تساوقها؛ واذا كان الحدس والشعور يتلقيان من جهة اخرى طابعا من العمومية يدرجهما في عداد الروح ، فان الفكر ، من جانبه ، لا يتخلى عن عدائه للطبيعة فحسب ، بل يتفتح فيها ايضا وينفرج، وفي الوقت نفسه تجد اللذة والمتعة تبريرهما وتكريسهما ؛ بحيث تأتي الطبيعة والحرية ، الحساسية والمفهوم ، لتصطف في مرتبة واحدة وتكتسب الحقوق ذاتها وتؤسس نفسها في وحدة لا فصام فيها . لكن حتى هذه المصالحة التامة فسي الظاهر ما هي ، في خاتمة المطاف ، الا ذاتية ، اي متحققة

بواسطة الذات ولا وجود لها الا بفضل حكم الذات ؛ وهي بالتالي لا تطابق الحقيقة والواقع في ذاته .

تلك هي في تقديرنا النتائج الرئيسية للنقد الكانطي ، فسي حدود ما تستأثر باهتمامنا هنا . ويشكل هذا النقد نقطة الانطلاق لفهم حقيقي للجمال الفني ؛ ولكنه ينطوي على بعض ثغرات كان من الضروري ردمها حتى يغدو هذا التفهم اكثر نجما وكمالا . وعلى الاخص كان ينبغي ان يجري تصور الوحدة كما تتحقق بين الحرية والضرورة ، بين العام والخاص ، بين العقلاني والحسي ، تصورا ارحب واكثر احاطة واستيعابا .

- ب -

شيللر ، غوته ، شيلنغ

سوف نقدم عرضا تاريخيا موجزا للمحاولات التي بذلت لسد ثغرات التصور الكانطي من الفن ، ولتقليد هذا الاخير مهمة تمثيل الحقيقي عن طريق مصالحة الاضداد التي عدناها للتو . لقد كان رجلا محبوا بحس فني كبير وبروح فلسفي عميق في آن معا ذلك الذي كان اول من رفع صوته احتجاجا على التحيز والمحابة للاتناهي الفكر المجرد ، للواجب من اجل الواجب ، للعقل اللامتبلر (١) (الذي يرى في الطبيعة والواقع ، في حياة الحواس والمشاعر ، حاجزا تنبغي ازالته) ، ونادى بالكلية والمصالحة ، قبل ان تنتبه الفلسفة لضرورتهما . ومأثرة شيللر الكبرى انه تجاوز ذاتية الفكر الكانطي وتجربته

١ - اللامتبلر Amorphe : عديم الشكل . «م»

وحاول ان يتصور بالفكر ويحقق في الفن الوحدة والمصالحة بصفتها التعبير الاوحد عن الحقيقة . بيد ان شيللر لم يحد تاملاته الجمالية بالفن وبمضمونه فقط، من دون ان يهتم بعلاقاته بالفلسفة بحصر المعنى ، لكنه بعد ان برر اهتمامه بالفن بمبادئ فلسفية توصل الى نتائج اتاحت له ان يتوغل الى صميم طبيعة الجمال ومفهومه . بل انه ليخالجنا انطباع بأنه اهتم ، فسي مرحلة معينة من نشاطه ، بعلاقات العمل الفني بالفكر اهتماما فاق ما كان يقتضيه الجمال الرائق الهادي للعمل الفني . واننا لنلنى في اكثر من قصيدة واحدة من قصائده تأملات مجردة عمدا وقصدا ، بل قدرا من الاهتمام بالمفاهيم الفلسفية . وقد لحقه من جراء ذلك ملامة كان الغرض منها ابراز نزاهة غوته وموضوعيته ، غوته الذي ما كان يشوشه اي مفهوم . ولكن شيللر ، من هذا المنظور ، وبصفته شاعرا ، لم يفعل شيئا سوى انه ادى اتاوته لزمانه ، وغلطته - اذا كان هنالك من غلطة حقا - تعقد إكليل الشرف لتلك النفس العميقة والسامية ، وتعود بجزيل النفع على العلم والمعرفة .

وبالأصل ، كان ذلك التيار العلمي عينه قد حاد بغوته عن دأثرته الخاصة ، اي عن الشعر . لكن فيما غرق شيللر في استكشاف الأعماق الدفينة للروح ، دفعت ميول غوته به الى دراسة الجانِب الطبيعي من الفن ، دراسة الطبيعة الخارجية ، والاجسام النباتية والحيوانية ، والبلورات ، وتشكل السحب ، والالوان . وقد ركز غوته على هذه الدراسة العلمية طاقات ذكائه الكبير الذي يادر في هذه المجالات الى نبد النشاط المحض للكمة الفهم ، مع أخطائها ، بنفس اللفة التي ابداهها شيللر في اعلان الكلية الحرة للجمال ، خلافا للكيفية التي كانت ملكة الفهم تفهم بها الارادة والفكر . ان مجموعة كاملة من أعمال شيللر مستوحاة من ذلك التصور لطبيعة الفن ، وبين هذه الاعمال تمثل في المقام الاول الرسائل في التربية الجمالية . ونقطة

انطلاق شيللر فيها هي وجهة النظر القائلة بأنه توجد في كل انسان فرد بلرة **الانسان المثالي** . ولهذا الانسان الحقيقي تمثيله في الدولة التي هي التكل الموضوعي ، العام ، الشرعي اذا جاز التعبير ، الذي يجمع ويصهر معا الرعايا الافراد رغما عن كثرة الفروق التي تفصل بينهم . والحال ان الوحدة بين الانسان في الزمن والانسان في الفكرة يمكن ان نتحقق في شكلين : فمن جهة تستطيع الدولة ، بصفتها الممثل النومي لما هو اخلاقي وموافق للحق والعقل ، ان تلغي جميع تجسدهاتهما الفردية ؛ ويستطيع الفرد نفسه ، من جهة ثانية ، ان يرقى الى مستوى النومي ، كما يستطيع الانسان في الزمن ان يكتسب القاب شرف وعلو مقاماً بصيرورته انساناً في الفكرة . ان العقل يتطلب الوحدة بما هي كذلك ، اي العام ، بينما تريد الطبيعة التنوع والفردية ، وتسمى كل من هاتين الهيئتين التشريعتين الى شد الانسان الى طرفها . وحيال النزاع بين هاتين القوتين ، تكون مهمة التربية الجمالية فرض وساطتها ، اذ يكمن هدفها ، كما يرى شيللر ، في تثقيف النوازع والميول والمشاعر والاندفاعات على نحو تفدو معه بنت العقل ايضاً ، الامر الذي يجرّد العقل والروحية من طابعهما المجرد ، فيتحدان بالطبيعة كما هي ، ويفتنها بلحمها ودمها . هكذا يكون الجميل نتيجة لانصهار العقلاني والحسي ، علماً بأن هذا الانصهار هو الواقع الحقيقي في نظر شيللر . وبصورة عامة ، نجد هذا التصور شبه مكتمل في **النعمة والكرامة** ، حيث يكيل الشاء بوجه خاص ، كما في سائر اشعاره ، للنساء اللائي يرى في طبيعتهن ، تحديداً ، ذلك الاتحاد الحميم بين الطبيعي والروحي .

هذا الاتحاد الحميم بين العام والخاص ، بين الحرية والضرورة ، بين الروحي والطبيعي ، الذي كان شيللر يرى فيه مبدأ الفن وجوهره . والذي نشد بلا كلل تحقيقه عن طريق الفن والتربية الجمالية ، قد اضحى فيما بعد ، من حيث انه فكرة

بالذات ، مبدأ المعرفة والوجود ، بعد ان تم الاعلان عن ان الفكرة هي الحقيقي والواقعي امتيازاً . وقد كان من نتيجة هذا التطور محاولة شيلنغ الاخذ في العلم بوجهة النظر المطلقة ؛ ولئن كان الفن قد طفق يؤكد طبيعته وقيمه الخاصةين قياساً الى اسمى اهتمامات الانسان ، فقد بات في المتناول الان ، فضلاً عن ذلك ، مفهوم الفن الذي غدت معروفة من الان فصاعداً المكانة التي تعود اليه في العلم ، ومعروفاً ايضاً تعيينه الرفيع والحقيقي (لن نتوقف هنا عند الاخطاء التي شابت النظرة الى هذا الموضوع) . ولقد كانت خالجت وتكلمان ، عند تأمل الآثار الفنية للعهد القديم ، حماسة اتاحت له ان يدخل على دراسة الاعمال الفنية اتجاهاً جديداً حررها من الاحكام المبنية على الغائية المتبدلة وعلى نجاح المحاكاة ، وحثته على الا يبحث في الآثار الفنية وفي تاريخ الفن الا عن فكرة الفن . وبالفعل ، ينبغي ان يعد وتكلمان واحداً من اولئك الذين عرفوا كيف يضعون تحت متناول الروح ، في مضمار الفن ، وسيلة جديدة ومنهجاً جديداً للدراسة . بيد ان تأثيره على نظرية الفن ومعرفته العلمية كان اقل قوة .

- ج - السخرية والرومانسية

استفاد ا. ف و ف. فون شليغل (١) (اذا اردنا تلخيص

١ - الاخوان اوفست فلهم وفريدريك فون شليغل (١٧٦٧ - ١٨٤٥ ، ١٧٧٢ - ١٨٢٩) : كاتبان المانيان ، الاول الف «دوس في الادب الدرامي» وادان فيه المأساة الكلاسيكية ، وكان الثاني من مؤسسي المدرسة الرومانسية الالمانية . «م»

ذلك التطور باقتضاب) من اليقظة الفلسفية للفكرة ، فاخذا ،
 في بحثهما عن الجديد والمبتكر ، من الفكرة الفلسفية ما تستطيع
 فقط ان تستوعبه طبيعتهما النقدية اكثر منهما الفلسفية .
 وبالفعل ، ما كان يسع ايا منهما ان يدعي لنفسه ملكة الفكر
 التأملي . لكنهما عرفا ، بفضل موهبتهما النقدية ، كيف يقتربان
 من وجهة نظر الفكرة ، واندفعا بجسارة كبيرة ، وان بمتاع
 فلسفي زهيد بالاحرى ، في محاجة باهرة ضد الآراء والنظرات
 الدارجة ، وادخلا على فروع عدة من الفن معيارا جديدا للحكم
 ووجهات نظر ارقى من تلك التي كانا يكافحانها . لكن نظرا الى
 افتقار نقدهما الى المساندة التي كان يمكن ان تمده بها معرفة
 فلسفية ضليعة بمعياريهما ، فقد تكشف هذا الاخير عن قدر من
 الإبهام والارتباك ، بحيث كانت أحكامهما تشكو تارة من التقصير
 وطورا من الشطط . بيد انهما ، وان آبا بفضل اكيد من نبشهما
 ودراستهما بحب آثارا من ازمة غابرة كان عصرهما يعاملها
 بازدراء ، شأن الرسم الايطالي والهولندي القديم ،
 والنيبلونجن (١) ، الخ ، او يجهلها تماما ، شأن الشعر الهندوسي
 والميتولوجيا ، فقد جانبوا الصواب حين نسبا الى تلك الآثار
 قيمة مسرفة ، وحين اعجبا ، على سبيل المثال ، بآثار عادية
 شأن هزليات هولبرغ (٢) ، او حين عزوا قيمة عامة الى ما
 ليس له سوى قيمة نسبية ، او كذلك حين فاضا حماسة في

١ - «اغنية نيبلونجن» : ملحمة جرمانية كتبت في حوالي عام ١٢٠٠ ،
 وتسرّد مغاخر سيفريد ، المؤمن على كنز نيبلونجن ، وهم في الاسطورة
 الجرمانية اقزام كانوا يمتلكون تروات عظيمة مدفونة في باطن الارض . «م»
 ٢ - لودفيغ هولبرغ : كاتب دانمركي من اصل نرويجي ، ولد مولير في
 المديد من هزلياته (١٦٨٤ - ١٧٥٤) . «م»

تأييد ميول خاطئة او وجهات نظر ثانوية تماما وأعلناء بصفاقة نادرة انها تمثل أرقى تظاهرات الفن .

ان هذا التيار ، وبصورة رئيسية افكار فـ. فون شليف ومذاهبه ، هو الذي تولدت عنه السخرية بمختلف أشكالها . وقد وجدت السخرية ، في واحد من جوانبها ، تبريرا اعمق وابعد غورا في فلسفة فيخته ، وذلك بقدر ما جرى تطبيق مبادئ هذه الفلسفة على الفن . فلقد اتخذ شليف وشيلنغ على حد سواء وجهة نظر فيخته نقطة انطلاق لهما ، شيلنغ كسي يتجاوزها ، وشليف كي طورها على طريقته الخاصة ، ثم كي يتملص منها . وفيما يتعلق بالعلاقات الوثيق بين مفترضات فيخته واحد تيارات السخرية ، حسبنا ان نشير الى ان فيخته كان يرى في **الانا** ، **الانا** المجرد والشكلي ، المبدأ المطلق لكل معرفة ، لكل عقل ، لكل علم . وبذلك يكون **الانا** متصورا على انه بسيط في ذاته ، الامر الذي يعني من جهة اولى نفى كل خصوصية ، كل تعين ، كل مضمون (اذ تفنى الاشياء طرا في هذه الحرية وهذه الوحدة المجردتين) ، ويعني من الجهة الثانية ان المضمون لا قيمة له بالنسبة الى **الانا** الا بقدر ما يطرحه ووافق عليه هذا **الانا** . فكل ما هو كائن غير كائن الا **بالانا** ، وكل ما يوجد **بالانا** يمكن تدميره **بالانا** ايضا .

وما دمنا ضمن نطاق تلك الاشكال الخاوية تماما ، التي يكمن اصلها في مطلق **الانا** المجرد ، فلن يظهر شيء له قيمة لذاته ، بل لن تكون له من قيمة الا تلك التي تسبغها عليه ذاتية **الانا** . ولكن لو صح ان هذا هو واقع الحال ، لصار **الانا** سيد كل شيء ورب كل شيء ، ولما كان هناك شيء ، لا في الاخلاق ولا في الحقوق ، لا في الانساني ولا في الإلهي ، لا في المدنس ولا في المقدس ، لا يقتضي اولا ان يطرحه **الانا** ولا يمتنع بالتالي على **الانا** ان يقضي عليه ويفنيه . وعليه ، فان كل ما يوجد في ذاته

ولذاته هو محض ظاهر ؛ والأشياء ، بدلا من ان تحمل فسي ذاتها حقيقتها وواقعها ، لا تملك سوى الظاهر الذي تتلقاه من **الانا** ، هي التي لا حول لها ولا قوة ازاء جبروتسه وعسفه . والإثبات والحذف مرهونان تماما بطيب ارادة **الانا** ، باعتباره **انا** مطلقا .

والانا : ناهيك عن ذلك ، فرد حي ، نشيط ، وتكمن حياته في تكوين فرديته لذاته وللآخرين ، وفي التعبير عنها وتوكيدها . كل انسان ، ما دام حيا يرزق ، يسعى الى تحقيق ذاته ويحقق ذاته . وهذا المبدأ يعني ، في حال تطبيقه على الفن ، ان الفنان يجب ان يحيا كفنان ، وأن يضفي على حياته شكلا فنيا . ولكن طبقا لهذا المبدأ ، فاني احيا كفنان اذا كانت جميع أفعالي وجميع تعبيراتي ، هذا اذا كانت تحمل مضمونا ما ، لا تعدو ان تكون **ظواهر** بالنسبة الي ، واذا كانت لا تتلبس من شكل الا ذاك الذي تفرضه عليها قوتي **انا** . وينجم عن ذلك انني لا استطيع ان احمل على محمل الجد لا ذلك المضمون ولا تعبيره وتحقيقه ، لانني لا احمل على محمل الجد حقا الا ما ينطوي على فائدة جوهرية، على شيء غني بالدلالة، كالحقيقة والخلقية الخ، اي ما ينطوي على مضمون له بذاته ومن الاصل قيمة اساسية بالنسبة الي ، بحيث اغدو اساسيا انا نفسي تجاه نفسي ، وذلك بقدر ما اغطس في هذا المضمون واتقمصه بكل علمي وكل نشاطي . واذا اخذ الفنان بوجهة النظر هذه **لانا** يطرح ويدمر كل شيء ، **انا** لا يكون اي مضمون مطلقا بالنسبة اليه ولا يوجد تجاه ذاته ، فلن يبدو اي شيء في ناظريه ذا طابع جدي ، ما دامت شكلية **الانا** هي الشيء الوحيد الذي يستطيع ان يعزو اليه قيمة ما . وقد لا يتردد الآخرون في ان يحملوا على محمل الجد المظهر الذي اتبدي به لهم ، اذا ما ارتأوا انني انا نفسي اولي بالغ اهتمامي لما انا كائن عليه او لما افعله . افلا كم يخطئون ، اولئك الأشخاص الفقراء المحدودين ، المحرومين من الاداة والملكة الضروريتين

لفهم وجهة نظري والارتقاء الى رفيع مستواها . وهذا يظهر للعيان ان الناس ليسوا احرارا بما فيه الكفاية (حرية شكلية ، بالطبع) كيلا يروا في كل ما لا يزال له في نظر الانسان قيمة وعزة وطابع مقدس سوى نتاج لقوتي ولطيب مشيئتي ، دليلي الوحيدين ، في كل مرة يكون عليّ فيها ان اؤكد ذاتي ، ان اعبر عن نفسي ، ان احزم امري وابرم قراري . والحال ان هذه البراعة المميزة لحياة ساهرة فنيا قد عمدت باسم النبوغ الإلهي الذي لا تعدو الناس جميعا والاشياء طرا في نظره ان تكون اشياء عارية من الجوهر ، لا يمكن للخالق الحر ، المتنزه عن كل شيء ، ان يتعلق بها لانه يستطيع ان يدمرها وان يخلقها على حد سواء . ومن يأخذ بوجهة النظر هذه عن النبوغ الإلهي يرّ الى سائر الناس من اعلى الى اسفل ، ويجدهم محدوديين ومسطحين ، لانهم يقعون منغلقيين بحبال الحق والاخلاق ، الخ ، وينزلون هذه السقاسف منزلة الاشياء الجوهرية . على هذه الشاكلة يمكن للفرد الذي يحيا حياة فنان كهذه ان يقيم علاقات مع آخرين ، وان يكون له اصدقاء وعشيقات ، الخ ، لكنه يرثي بصفته نابغا ، وبالنظر الى الواقع الذي يعزوه الى نفسه وبالنظر الى نشاطه الخاص وبالقياس الى العام بما هو كذلك ، يرثي ان هذه العلاقات جميعا غير ذات وزن ، ويعاملها من عالي سحرته . ذلك هو المدلول العام للسخرية الالهية النبوغية : انه تركز الانا في الانا الذي انبثت جميع الاواصر بالنسبة اليه والذي لا يستطيع حياة الا في الفبلة الناجمة عن التمتع بالذات . و ف . فون شليفيل هو الذي اخترع تلك السخرية ، وقد جاء كثيرون بعده ليهلدوا بسنخاء حول هذا الموضوع او ليعاودوا الثرثرة بصدده في ايامنا هذه . ومن التعابير الاخرى للسلبية الساهرة التوكيد على بطلان المعني والخلقي وكل ما هو ثر بالمضمون ، وعلى تفاعلة كل ما هو موضوعي وذو قيمة محايثة . وحين يأخذ الانا بوجهة النظر هذه ،

يبدو له كل شيء حقيرا باطلا ، خلا ذاتيته
الخاصة التي تضحي ، بحكم ذلك ، خاوية باطلة هي
نفسها . ومن جهة اخرى ، يمكن الانسا الا يخالجه
شعور بالرضى عن ذلك التمتع بالذات ، وان يجد ذاته ناقصة ،
وان تساوره الحاجة الى شيء ثابت وجوهري ، الى اهتمامات
محددة واضحة وأساسية . فينجم عن ذلك موقف نهمس
ناقض ، اذ تطمح الذات الى الحقيقة والموضوعية ، ولكنها
بهي عاجزة عن انتزاع نفسها من عزلتها ، من خلوتها ، من تلك
الداخلية المجردة وغير الراضية عن نفسها . عندئذ تسقط الذات
في ضرب من الكآبة المسترخية التي يمكن ان نجد ، اصلا ،
بعضا من اعراضها في فلسفة فيخته . وتتولد عن عدم الرضى
الناجم عن هذا الاخلاذ الى الراحة والسكينة وعن هذا العجز
اللدن ينعمان الذات من العمل ومن الاهتمام بأي شيء كان ،
بينما يجعلها توقها الى الواقعي والمطلق تحس بخوائها ولاواقعيتها
اللدن هما ضريبة طهرها ونقاؤها ، اقول : تتولد عن عدم الرضى
ذاك حالة مرضية هي حالة النفس المزهقة التي يقتلها الفجر
والسام . فالنفس المزهقة حقا وفعلًا تعمل وتحيا في الواقع .
لكن السام يتأتى من احساس الذات ببطلانها ، بخوائها وتفاقتها،
وكذلك من عجزها عن الإفلات من إسار هذا البطلان وعن اعطاء
نفسها مضمونا جوهريا .

لكن السخرية ، المنزلة منزلة شكل فني ، لم تكثف بإسباغ
طابع فني على الحياة وعلى فردية الذات الساخرة ، بل كان
يتوجب ايضا على الفنان ان يخلق ، فضلا عن تلك الاعمال الفنية
المتملة بأفعاله الخاصة ، الخ ، أعمالا فنية خارجية ، بمجهود
من المخيلة . ومبدا هذه المنتجات ، التي نلقى نماذجها الرئيسية
في الشعر ، هو ايضا تمثيل الإلهي بصورة ساخرة . لكس
السخرية ، التي هي خاصية الفردية النابغة ، تتمثل في التدمير
الذاتي لكل ما هو نبيل ، عظيم ، كامل ، بحيث يجد الفن

الساخر نفسه ، حتى في نتاجاته الموضوعية ، ملزما بتمثيل
الذاتية المطلقة لا غير ، وذلك ما دام كل ما له في نظر الانسان
قيمة وعزة يتكشف عن انه غير موجود بفعل تدميره الذاتي .
ولهذا السبب ، ليست العدالة والاخلاق والحقيقة هي وحدها
التي لا تحمل على محمل الجد ، بل ايضا الجليل والخير لانهما
بتجليهما لدى الافراد ، في طباعهم وافعالهم ، يكذب واحدهما
الآخر ، ويدمر واحدهما الآخر ، وبعبارة اخرى ، لا يعدوان ان
يكونا سخرية من ذاتهما .

يقترب ذلك الشكل ، لو نظرنا اليه نظرة مجردة ، من
الهزلي ، لكن تبقى بين الساخر والهزلي فروق اساسية .
فالهزلي يكتفي بهدم ما هو عار من القيمة في ذاته ، بهدم ظاهرة
كاذبة ومتناقضة ، هوى شاذ ، هوس ، نزوة خاصة تنتصب
في وجه عاطفة جامحة ، مبدا او شعار لا يبررهما شيء ولا
يصمدان للنقد . لكن الامر يختلف تماما حين تلفظ وتنكر جميع
القيم العينية ، كل مضمون جوهري موجود لدى الفرد ؛ والادهى
من ذلك ، حين يأتي هذا اللفظ وهذا الإنكار من جانب الفرد
ذاته ، حامل تلك القيم وذلك المضمون . ومن الممكن القول عن
نظير هذا الفرد انه محبو بطبع دنيء وحقير ، وان أفعال النفسي
الصادرة عنه انما تثبت فقط ضعفه ودونيته الخلقية .

هكذا تركز الفروق بين الساخر والهزلي الى مفهومين ما
ندمره في المقام الاول . لكن اولئك الذين تلذ لهم التدميرات
وتقع من انفسهم موقعا حسنا هم اشخاص اشرار وغير اكفاء ،
عاجزون عن ان يضعوا لانفسهم اهدافا ثابتة وهامسة ، ولا
يتوانون بمجرد إقلاحهم في تعيين هدف لانفسهم عن النكوص
عنه وإلغائه . انها لسخرية قائمة على خرع الشخصية ، وهي
الاحب الى قلوب انصار السخرية . وبالفعل ، ان ما يميز
الانسان المتصف بقوة الشكيمة هو انه يعرف كيف يعين لنفسه
اهدافا وكيف يتمسك بها ، الى حد انه سيعتبر انه خسر

فرديته فيما لو اضطر الى النكوص عنها . ان ثبات الهدف وجوهريته هذين يشكلان اساس ما نسميه بالشخصية . فكاتون (١) ما كان يستطيع حياة الا بصفته رومانياً وجمهورية . لكن ما ان تجعل السخرية اساس التمثيل الفني حتى يكون اللافني قد غدا المبدأ الأكبر لإبداع الاعمال الفنية ، ولا تعود تبذع سوى اشكال ، ان لم تكن تافهة مسطحة فانها تفتقر الى كل مضمون لان الجوهرى مقصى عنها باعتباره خاوي القيمة . والى ذلك تنضاف ايضا احيانا ارتخاءات وتناقضات غير محلولة سبق لنا الكلام عنها آنفا . ان تمثيلات من هذا النوع ليست اهلا لان تثير اهتماما ما . ومن هنا كانت الشكاوى المتواصلة لاتصار السخرية من الجمهور الذي يتهمونه بعدم الفهم وبالاقتدار الى افكار عن الفن والعبقرية ، مما يثبت ان الجمهور لا تخامره اى لذة من تأمل تلك المنتجات المبتذلة ، على سخافة بعضها وتهافت بعضها الآخر . وانه لأمر يبعث على الرضى ان تكون الحال كذلك ، والا تفلح تلك البذاءات والمخايب فى انتزاع الإعجاب ، والا يقيل الناس بإيلاء اهتمامهم الا لاشياء حية حقيقية ولشخصيات تضج عروقتها بنسج الحياة .

ينبغي ان نضيف ايضا على سبيل الملاحظة التاريخية ، ان سولجر (٢) ولودفيغ تيبك (٣) بصورة رئيسية هما اللذان جعلتا

١ - حفيد كاتون الأكبر ، خطيب روما الشهير : رجل دولة روماني ، عارض قيصر وانتحر بسيفه بعد الانهزام عسكريا . وكان في حياته ومماته رواقيا (٩٥ - ٤٦ ق.م) . «م»

٢ - كارل فلهلم غرديتان سولجر : استاذ جامعي ألماني ، له كتابات في علم الجمال (١٧٨٠ - ١٨١٩) . «م»

٣ - لودفيغ تيبك : روائي وعالم جمال ألماني ، وجه الرومانسية الألمانية نهر الفرائبية (١٧٧٣ - ١٨٥٣) . «م»

من السخرية المبدأ! الاسمى للفن .

ولا يتسع المجال هنا للكلام عن سولجر على نحو ما يستاهل،
بيد انني سأقتصر على بعض الإلماعات المقتضبة . فبدلاً من أن
يكتفي سولجر ، كسائر الآخرين ، بثقافة فلسفية سطحية ،
كانت تساوره حاجة تأملية عميقة تدفع به الى مواصلة تأملاته
في الفكرة الفلسفية الى النهاية . هكذا توصل الى الآن الجدلي
من الفكرة الذي أسميه بـ «السالبية Négativité
المطلقة واللامتناهية» ، توصل الى جهود الفكرة لنفي ذاتها ، من
حيث انها عامة ولامتناهية ، لتؤكد نفسها متناهية وخاصة ،
ولتنفي من ثم ذلك النفي عينه ولتعيد تأكيد ذاتها في خاتمة
المطاف باعتبارها الكلي واللامتناهي في قلب الخاص والمتناهي .
وكان سولجر يلح كثيراً على هذه السالبية التي تؤلف - هذا
صحيح - آناً من آناء الفكرة التأملية ، لكنها لا تعدو ان تكون
آناً ، وليس الفكرة كلها كما كان يعتقد سولجر ، عند تصورهما
بصفتهما التعبير عن الاستقرارية الجدلية وعن الالغاء الجدلي
للامتناهي والمتناهي . ولسوء الحظ حالت ميتة سابقة لأوانها
بين سولجر وبين الوصول الى انشاء كامل للفكرة الفلسفية ،
والمضي الى ما وراء هذا الجانب من السالبية التي تقترب ،
بتدويرها لما هو محدد وواضح وجوهري في ذاته ، من التصور
الساخر والتي خيل اليه انه تعرف فيها المبدأ الحقيقي للنشاط
الفني . لكنه دلل في حياته العملية على حزم وجدّ ، وعلى نبل
طباع لا تسمح بتصنيفه بلا تحفظ في عداد الفنانين الساخرين
الذين وصفناهم آنفاً ، ولم يكن تفهمه العميق للأعمال الفنية
الحقيقية ، الذي ارتقت به دراساته المطوّلة الى اعلى مستوى ،
ينطوي على شيء ساخر بملء معنى الكلمة . وانه لمن واجبنا ان
نعيد الاعتبار الى سولجر الذي لا يجوز ، بحكم حياته وفلسفته
وباسم الفن ، الخلط بينه وبين رسل السخرية .

اما فيما يتعلق بلؤدفيغ تيبك فان تكوينه يرجع بدوره الى
الحقبة التي كانت ايننا لردح من الزمن مركزها . ويستخدم
تيبك واعضاء آخرون في ذلك الوسط الموقر بكثرة تعابير
مستعارة من دعاة السخرية ، ولكن من دون ان يحددوا لنا ما
يقصدونه بها . هكذا نجد تيبك لا يتوقف عن الاشادة بالسخرية،
لكنه حين يشرع بالحكم على آثاّر فنية كبيرة ، يفعل ذلك على
نحو امثل ويعرف كيف يقدرها حق قدرها ؛ اما اولئك الذين
يتوقعون ان ينتهز الفرصة السانحة الممتازة كي يستخلص
السخرية المتضمنة في اثر نظير ووميو وجولييت ، على سبيل
المثال ، فسرعان ما يمنون بالخيبة ، لان كل حديث عن السخرية
يتبخر عندئذ ويتلاشى .

لمحة عن المخطط العام للكتاب

بعد كل المقدمات التي طالعها القارئ ، يثين اوان التصدي لدراستنا ، دراسة موضوعنا بحصر المعنى . وبعد ان تكلمنا عن الفن باعتباره انبثاقا للفكرة المطلقة ، وعزونا اليه التمثيل الحسي للجمال هدفا ، يتوجب علينا في هذه اللوحة ان نوضح ، ولو بصورة بالغة العمومية ، كيف تتفرع الاجزاء الخاصة عن مفهوم الجمال الفني بوصفه تمثيلا للمطلق . وحتى لا تبدو هذه اللوحة اعتباطية ، ينبغي علينا ان نجعل اللزوم اساسا لها ، اي ان نبدأ بتعريف بالغ العمومية للمفهوم .

سبق ان قلنا ان مضمون الفن يتكون من الفكرة ، المثلة في شكل عيني وحسي . وتكمن مهمة الفن في التوفيق بين هذين الجانبين : الفكرة وتمثيلها الحسي ، بتشكيل كلية حرة منهما . واول شرط ينبغي توفره تحقيقا لهذا التوفيق هو ان يكون المضمون المطلوب تمثيله صالحا للتمثيل فنيا . وبدون ذلك يأتي

الربط وركيكا واهيا : فتارة يراد اعطاء شكل بعينه لمضمون لا يصلح للتمثيل العيني والخارجي ، وطورا لا يمكن لهذا الموضوع الغث او ذلك ان يجد تمثيله المطابق الا في شكل يتعارض والشكل الذي يراد اعطاؤه اياه .

عن هذا الشرط يتفرع شرط ثان : لا يجوز لمضمون الفن ان يشتمل على شيء مجرد ، بل يجب ان يكون عينيا وحسبا لا بالتعارض مع ما يدخل في عداد الروح والفكر فحسب ، وانما بالتعارض ايضا مع المجرد والبسيط في ذاته : ذلك لان كل ما يوجد حقا في الروح وفي الطبيعة عيني ، ورغما عن كسل عمومية ، ذاتي وخاص .

حين نقول عن الله انه واحد فحسب ، الكائن الاعلى بما هو كذلك ، فاننا لا ننطق الا بتجريد ميت ، هو من نتاج الفهم اللاعقلاني . فإله كهذا ان يقدم للفن ، وعلى الاخص للفن التشكيلي ، اي مضمون ، بحكم من انه غير متصور في حقيقته العينية . لهذا لم يعمد اليهود والاثراك ، مع ان الله عندهم ليس تجريدا كذلك من تجريدات ملكة الفهم ، الى تمثيله قط فسي الفن تمثيلا ايجابيا ، كما يفعل النصراني بالههم هم . وبالفعل ، ان فكرة الله في النصرانية هي فكرة إله حقيقي ، فكرة شخص ، ذات ، وبمزيد من الدقة ، روح . وما هو من قبيل السروح يجسده التصور الديني في شكل ثالث هو في الوقت نفسه وحدة . على هذا النحو تتحقق وحدة الاساسي والعام والخاص ، وهذه الوحدة هي التي تشكل العيني . والحال ، كما ان المضمون لا يكون حقيقيا الا بقدر ما يكون عينيا ، كذلك يتطلب الفن لتمثيلاته مضامين عينية ، لان المجرد والعام لم يوجد كشي يتفتح في خصوصيات وظواهر من دون ان تنفصم وحدتهما الخاصة .

اذن فلكي يطابق شكل من الاشكال او صورة من الصور

الحسية مضبوطا حقيقيا ، وبالتالي عينيا ، ينبغي - وذلك هو الشرط الثالث - ان يكون هذا الشكل او هذه الصورة فرديين وعينيين في الجوهر . وبالفعل ، ان الصفة العينية لكلا جانبي الفن ، المضمون والتمثيل ، هي التي تؤلف نقطة تلاقيهما وتطابقهما : على هذا النحو نرى ان الشكل الطبيعي للجسم البشري ، على سبيل المثال ، هو عيني حسي قادر على تمثيل الروح وعلى التواءم معه . لهذا ينبغي العزوف عن الفكرة القائلة ان يد المصادفة هي التي اختارت ذلك الشكل لتمثيل ذلك الواقع الخارجي . فالفن يختار شكلا بعينه ، لا لانه يلقاه في حالة ما قبل الوجود ، ولا لانه لا يلقى غيره ، لكن المضمون العيني نفسه يشير عليه بكيفية تحقيقه الخارجي والحسي . لهذا يتوجه هذا الحسي العيني ، الذي يعبر عن مضمون ذي ماهية روحية ، بالخطاب الى النفس ايضا ، ولا يكون للشكل الخارجي ، الذي به يغدو هذا الحسي العيني في متناول حدسنا وتصورنا ، من هدف غير ان يوقظ صدى في نفسنا وروحنا . وانما يرسم هذا الهدف يتداخل المضمون وتحقيقه الفني كل منهما في الآخر . وما ليس هو الا الحسي العيني ، اي الطبيعة الخارجية ، لا يوجد فقط يرسم ذلك الهدف . فريش الطيور المبرقش يلمع مع انه لا يراه احد ، وغناؤها يصدق مع انه لا يسمعه احد . وثمة زهور لا تعيش الا ليلة واحدة ثم تدبل في غابات الجنوب العذراء ، من دون ان يكون قد تملأها احد ، وتلك الغابات الكثيفة ، التي تشكل شبكة متداخلة من نباتات نادرة ورائعة ، متضوعة بشدا الطيوب ، تذوي وأحيانا تبعد من دون ان يكون قد تمتع بها احد . بيد ان العمل الفني لا ينطوي على نظير هذا التجرد والتنزه عن القرض : فهو سؤال ، نداء موجه الى النفوس والارواح . وعلى الرغم من ان الفن لا يشكل ، من هذه الزاوية ، وسيلة عرضية محضة لجعل مضمون من المضامين

محسوسا ، فانه لا يقدم كذلك امثل وسيلة لإدراك العيني
الروحي . فالفكر اسمى منه من هذه الزاوية ، لان الفكر ، وان
يكن مجردا نسبيا ، يتوجب عليه الا يكف عن ان يكون عينيا
كيما يكون موافقا للحقيقة والعقل . وحتى ندرك الى اي حد
يتطابق شكل فني بعينه مع مضمون بعينه ، وحتى نعرف ما اذا
كان هذا المضمون لا يتطلب ، بحكم طبيعته ، شكلا اكثر سموا
وروحية ، فما علينا الا ان نبدا باجراء مقارنة بين آلهة النحت
الاغريقي والفكرة المسيحية عن الله . فما الاله الاغريقي بتجريد،
وانما هو فردي ، ويتلبس شكلا يضارع الاشكال الطبيعية . اما
الإله المسيحي فانه هو الآخر شخص عيني ، ولكنه كذلك
بوصفه روحية خالصة ، ومن الواجب ان يُعرف في الروح على
انه روح . وما يؤكد لنا وجوده هو في المقام الاول معرفتنا
الباطنة ، الداخلية ، به ، وليس تمثيله الخارجي الذي يبقى
ابد الدهر ناقصا بحكم عجزه عن التعبير عن كل عمق مفهومه .
وما دامت مهمة الفن ، بعد كل الذي قلناه ، تكمن في وضع
الفكرة في متناول تأملنا في شكل حسي ، لا في شكل الفكر
والروحية المحضين بوجه عام ، وما دام هذا التمثيل يستمد
قيمه وشرفه من التطابق بين الفكرة وشكلها ، المنصهرين معا
والتداخلين واحدهما في الآخر ، فان نوعية الفن ومدى مطابقة
الواقع الذي يمثله لفهمه متوطنان بدرجة الاتحاد والانصهار بين
الفكرة والشكل .

ان هذه المسيرة نحو التعبير عن الحقيقة الاسمى فالاسمى ،
والاكثر فالأكثر توافقا مع مفهوم الروح ، وبالاختصار ، الأكثر
فالأكثر ترويحاً ، هي التي تقدم المؤشرات المتعلقة بتفسيرات
علم الفن . وبالفعل ، يتوجب على الروح ، قبل التوصل الى
المفهوم الحقيقي لماهيته المطلقة ، أن يجتاز درجات يفرضها عليه
ذلك المفهوم بالذات؛ وبالتوازي مع هذا التطور في المضمون الذي

يعطيه لنفسه ، وبالترايط الوثيق معه ، يحدث أيضا تطور في تمثيلات الفن العينية : في الاشكال الفنية التي بواسطتها يعي الروح ذاته .

ان ذلك التطور الذي يتم في داخل الروح يشتمل ، من جانبه ، على مظهرين اثنين متناسبين مع طبيعته : فذلك التطور هو نفسه ، **اولا** ، ذو صفة روحية وعامة ؛ ويمكن في التعاقب التدرجي للتمثيلات الفنية المرتكزة الى تصورات للعالم تمكس افكار الانسان عن ذاته وعن الطبيعة وعن الالهي ؛ ثم ان ذلك التطور الذي يتم داخل الفن يجب ، **ثانيا** ، ان يجد تعبيره على نحو مباشر وفي وجودات حسية تناظر **الفنون الخاصة** المؤلفة لكلية ، رغما عما بينها من فوارق ضرورية . وتندرج الكيفيات المختلفة للإبداع الفني في عداد الروح بصورة عامة ، ولا ترتبط بمواد معينة دون غيرها ، وتشتمل تعبيراتها الحسية بدورها على فوارق اساسية ؛ لكن بقدر ما يبعث المفهوم الحياة في مادة حسية بعينها ، تقوم بين هذه المادة وبين هذا الشكل او ذاك من اشكال الإبداع الفني علاقات أوثق وتوافق خفي اذا صح التعبير .

انطلاقا من هذه الاعتبارات ، نستطيع ان نقسم علمنا الى ثلاثة أقسام رئيسية :

١ - سيكون هناك **اولا** قسم عام . وسيكون موضوعه الفكرة العامة للجمال الفني ، من حيث انه مثل أعلى ، وكذلك العلاقات الاوثق القائمة بين الجمال الفني وبين الطبيعة من جهة ، وبينه وبين الإبداع الفني الذاتي من الجهة الثانية (١) .

١ - وهو القسم الذي سيمالجه هيجل في مؤلفه من علم الجمال تحت عنوان «فكرة الجمال» . «٢»

٢ - يتفرع ثانيا عن مفهوم الجمال الفني قسم خاص ، على اعتبار ان الفروق الاساسية التي يشتمل عليها هذا المفهوم تتحول الى تعاقب من اشكال فنية خاصة (١) .

٣ - سيكون لزاما علينا اخيرا ان ننظر في تمايز الجمال الفني ، في مسيرة الفن نحو التحقيق الحسي لاشكاله ونحسو اقامة نظام يشمل الفنون الخاصة ومتنوعاتها (٢) .

من المهم ، فيما يتعلق بالقسمين الاولين ، ان نعيد الى الالهام ، تسهلا لفهم ما سيلي ، ان فكرة الجمال الفني لا يجوز الخلط بينها وبين الفكرة بما هي كذلك ، الفكرة التي يفترض بالمنطق الميتافيزيقي ان يعتبرها مطلقة ، وانما ينبغي اعتبارها فكرة متجلية في الواقع ، مكونة وإياه شيئا واحدا . صحيح ان الفكرة ، بما هي كذلك ، هي الحقيقة في ذاتها ، لكنها الحقيقة في عموميتها التي لما تتموضع بعد ، بينما فكرة الجمال الفني لها وظيفة اكثر تحديدا : ان تكون واقعا فرديا ، مثلما يفترض في تظاهرات الواقع الفردية ان تتم وتشف عن الفكرة التي لا تعدو هذه التظاهرات ان تكون تحقيقات لها . وهذا يعدل القول بأنه لا بد ان يوجد تطابق كامل بين الفكرة وشكلها بصفته واقعا عينيا . واذا ما فهمت الفكرة هذا الفهم ، وجرى تحقيقها طبقا لمفهومها ، كانت هي المكونة للمثال l'idéal (٣) . ومن الممكن

١ - وهو القسم الذي سيمالج فيه هيغل مذاهب الفن : الرمزية والكلاسيكية والرومانسية . «م»

٢ - وهو القسم الذي سيمالج فيه هيغل انواع الفن : الهندسة المعمارية والرسم والنحت والموسيقى والشعر . «م»

٣ - المصطلحات العربية قد تحمل هنا على الالتباس . فالمثال هو المقابل العربي المعتمد لكلمة l'idéal . والحال ان ثمة علاقات اشتقاقية واسعة باللاتينية بين الفكرة L'idée وبين المثال l'idéal . وبالمقابل، فان =

لوهلة اولى تأويل هذا التطابق ، على اساس الافتراض بـأن الشكل غير ذي أهمية تذكر ما دام يعبر عن هذه الفكرة المحددة او تلك . لكن هذا الافتراض يخلط بين حقيقة المثال وبين الدقة الصرف التي تقضي بالتعبير عن شيء من الاشياء تعبيرا موائما ، شرط ان ندرك مباشرة معناه ومدلوله في الكيفية التي جرى بها التعبير عن ذلك الشيء . وما هكذا ينبغي ان نفهم المثال . فمن الممكن الحصول على تمثيل مطابق لمضمون ما ، في جوهريته بالذات ، من دون ان يكون هناك داع للكلام بهذا الصدد عن جمال فني . بل يكون من المباح ، من وجهة نظـير الجمال المثالي ، اعتبار مثل ذلك التمثيل معيبا . ولتلاحظ للحال بهذا الصدد ، وان كنا سنعود الى الموضوع مرة اخرى ، ان العيب في عمل من الاعمال الفنية لا ينجم على الدوام عن نقص في مهارة الفنان ، بل ان قصور الشكل يتأتى ايضا من قصور المضمون . هكذا ابدع الصينيون واليهود والمصريون ، على سبيل المثال ، آثارا فنية ، صورا لآلهة واصناما شوهاء او ذات اشكال غير دقيقة وغير واضحة ، غائبة عنها الحقيقة ، من دون ان يتمكنوا البتة من الوصول الى الجمال الحق ، وهذا لان تصوراتهم الميتولوجية ومضمون آثارهم الفنية والافكار المتجسدة فيها كانت لا تزال هي الاخرى غير دقيقة او غير واضحة ، بدلا من ان يكون لها طابع مطلق . ان الاثر الفني يكون اكثر كمالات كلما تطابق مضمونه وفكرته مع حقيقة اعمق . وليس بيت القصيد هنا سهولة ادراك واستنساخ التشكيلات الطبيعية ، كما توجد في الواقع الخارجي . ففي طور معين من تطور الوعي والتمثيل الفنيين قد

= هذا الترابط الاشتقاقي لا يظهر للعيان في المصطلحات العربية. اذ ليس ثمة من صلة لغوية لفظية بين الفكرة والمثال . «م»

يحدث ان يهمل الفنان او يلقي عن قصد . وليس عن نقص في خبره والمهارة التقنيين ، هذه التشكيلات الطبيعية او تلك ، لان ذلك هو مطلب المضمون المتواجد في وعيه . وعلى عسده الشاكلة يوجد فن لا يشوبه شائبة ، غي دائرته الخاصة ، من وجهة النظر التقنية وغير العنينة . لكنه يبقى غير كامل من وجهة نظر مفهوم الفن بالذات ومن وجهة نظر المثال . وبالحال ان الفكرة والمثيل يتطابقان في الفن الاكثر رقيا على نحو موافق للحقيقة ، بمعنى ان الشكل الذي تتجسد فيه الفكرة هو الشكل الحقيقي في ذاته ، وان الفكرة التي يعبر عنها بشكل بدورها التعبير عن حقيقة . اصف الى ذلك . كما تقدم بنا القول ، ان الفكر سرد المنطور اليها بما هي كذلك ، بغض النظر عن تمثيلها ، تصرف تصرف كلية عينية ، تمتلك في ذاتها مقاسها ومبدأ تخصصها ونمط تجليها وتظاهرها . لا يستطيع الخيال المسيحي . على سبيل المثال . ان يمثل الله الا بإعطائه شكلا بشريا وتعسيرا روحيا . لانه يتصور الله بالذات روحا متركزا في ذاته . والتعيين هو أشبه ما يكون بجسر يسمح بالوصول الى التمثيل والى التظاهر الخارجي . وحين لا يكون هذا التعيين ملازما للكلمة التي تنبجس عن الفكرة ذاتها ، وحين تتصور هذه الفكرة عاجزة عن ان تتعين وتتخصص بمحض قواها ووسائلها . تبقى مجردة وتجد تعيينها ومبدأ تظاهرها الخاص المطابق لا في ذاتها وانما خارجها . لهذا يكون الشكل الذي تلبسه فكرة لا تزال مجردة شكلا مجردا ، شكلا لم تعطه لذاتها بذاتها . اما الفكرة العينية فتحمل على العكس في ذاتها مبدأ نمط تعبيرها . وتعطي ذاتها بذاتها ، بملء الحرية ، التمثل الذي يناسبها . هكذا تولد الفكرة العينية حقا الشكل الحقيقي ، وهذا التطابق بينهما هو الذي يشكل المثال .

نظرا الى ان الفكرة تتبدى على ذلك النحو بصفتها وحدة عينية ، فان هذه الاخيرة لا تستطيع الدلوف الى الوعي الا غب

تمايز ، تلوه وساطة توفيقية ، بين خصوصيات الفكرة . وانما بفضل هذه السيورة يغدو الجمال الفني كلية من درجات واشكال خاصة . وعليه ، وبعد ان نكون قد تفحصنا الجمال الفني في ذاته ، يبقى علينا ان نرى كيف يتمايز الى تعيناته الخاصة . وهذا سيكون موضوع القسم الثاني من عرضنا ، وهو القسم الذي سنخصصه لأشكال الفن . فالفروق النسي تفصل بين هذه الاشكال ترجع الى الفروق القائمة بين كيفيات إدراك الفكرة وتصورها . ومن هنا كانت ، بالطبع ، الفروق في مضمار انماط التعبير . فالاشكال الفنية تناظر فروق العلاقات القائمة بين الفكرة والمضمون ، على اعتبار ان هذه العلاقات تنبع من الفكرة عينها وتقدم بالتالي المبدأ الحقيقي لتقسيم الموضوع . وآية ذلك ان التقسيم يجب ان يكون على الدوام متاصل الجدور في المفهوم الذي يمثل ، اذا جاز التعبير ، تشعبه ، تمايزه ، انفصاله الى عناصره المكونة .

يمثل الجمال ، كما قلنا ، وحدة المضمون ونمط كينونة هذا المضمون ، وينجم عن توافق الواقع مع المفهوم وتطابقه معه . ولا يمكن ان يكون من اساس لانماط الفن غير تلك العلاقات بين المفهوم والواقع ، غير الكيفية التي يتجسد بها المفهوم في الواقع . وتلك العلاقات على ثلاثة انواع .

هناك ، اولا ، نشدان تلك الوحدة الحقيقية ، التطلع الى الوحدة المطلقة : فالفن الذي لما يتوصل الى ذلك التداخل الكامل ، والذي لما يجد المضمون الذي يناسبه ، لا يكون قد تلبس بعد شكلا محددا وواضحا ونهائيا . هكذا يجد كل من المضمون والشكل واحدهما في إثر الآخر ، وما داما لما يلتقيا ويتعارفا ويتحدا ، يبقى المضمون والشكل خارجيين واحدهما بالنسبة الى الآخر ، لا تقوم بينهما من علاقة غير علاقة تجاور . في البدء تكون الفكرة لامتعينة ، مجردة ، مفتقرة الى

الوضوح ، في حالة الجوهرية العامة ، ولا تشكل بعد واقعا محددا واضحا متجليا في شكله الحقيقي ، نقول : فكرة لامتعينة ، أي ليست هي بعد الذاتية التي يطلبها المثال ، أو التي يجب عليها أن تكونها كي تكون ظاهرا حقيقيا ، أي كي تكون الجمال . وما دامت الفكرة غير مشبعة بالذاتية التي هي ذاتية المثال ، يمكن القول أن الشكل الذي تتجلى فيه ليس شكلها الحقيقي . إنها بعد فكرة غير متعينة ، بلا شكل ، فكرة ما تزال تبحث عن شكلها ، لأنها لا تحمل في ذاتها شكلها المطلق . وما لم تتجسد الفكرة في شكل مطلق ، فإن أي شكل آخر قد تتلبسه يبقى شكلا خارجيا بالنسبة إليها .

مرة أخرى نقول أن هناك شيئين : الفكرة والشكل . الفكرة ما تزال مجردة ، لما تجد بعد الشكل المطلق ؛ أما الشكل الذي تتجلى به فهو خارجي بالنسبة إليها ، غير مطابق ، وما هذا الشكل إلا المادة الطبيعية ، الحسية بوجه عام . والفكرة القلقة ، المتبرمة ، تناور في هذه المادة ، تنتشر فيها ، تسعى إلى أن تجعلها مطابقة ، إلى أن تستحوذ عليها . لكن نظرا إلى أنها ما تزال مجاوزة الحد ، فإنها لا تستطيع أن تمتلك المادة الطبيعية ، أن تجعلها مطابقة لها حقا ؛ ولذا تعاملها معاملة سلبية ، وتسعى إلى رفعها إليها ، وتفعل ذلك على نحو مجاوز الحد أيضا ، فتسحقها وتفصصها وتنداح فيها . ذلك هو كنه الجليل ، والشكل الأول للفكرة هو الشكل الرمزي . ففي الفن الرمزي نرى ، من جهة أولى ، الفكرة المجردة ، ومن الجهة الثانية الأشكال الطبيعية غير المطابقة لها . والفكرة في مغالاتها ، الفكرة اللامتناهية تملك الشكل ، وهذا التملك لشكل غير موافق لها له من العنف ظواهره كافة : فحتى يتواء شكل من الأشكال مع فكرة لا يناسبها ، فلا مناص من أن تساء معاملته ، من أن يسحق ويهرس . والفكرة ، التي تتوصل على هذا النحو إلى التجسد في أشكال باستخدام العنف تجاهها ، تظهر وكأنها

ممثلة الجليل ، لان هذه الاشكال غير مطابقة لها .
ان المضمون مجرد بقدر او بآخر ، مشوش ، يفتقر الى
التحديد والدقة والوضوح الحقيقي ؛ والشكل ، الخارجسي
واللاكثراني بعد ، مباشر وطبيعي . ذلك هو التعين الاول ،
التعين المجرد . المضمون مشوش ومجرد ، ومظهره المتصور
مقتبس من الطبيعة المباشرة . ولو تتبعنا الفن عن كتب في مساعيه
وتطلعاته ، للاحظنا ان الفكر ، الفكرة التي ما تزال تفتقر الى
تعين حقيقي تسلك مسلكا عسفيّا تجاه المادة الخارجية ،
الطبيعية ، ونظرا الى انها لا تكون قد افلحت بعد في التآلف معها
فانها تحول الاشكال الطبيعية نفسها الى اشكال غير طبيعية ،
وتخلط المادة ، تهرسها ، تدخل عليها المغالاة ومجاوزة الحد .
ويبدو لنا العنصر الشمولي ، في الاشكال التي تم الحصول عليها
على ذلك النحو ، وكأنه ذو طابع مرام ، مقصود ؛ عسفي . لكن
لما كان المضمون غير متعين ، فان تعبيره ايضا يدفع به الى ما
وراء كل تعيين . ومن الممكن القول عن فن مماثل انه جليل ،
ولكنه لا يمت بصلة الى الجمال . ومع ذلك ، وحتى في فن
كذلك ، لا بد ان يوجد قدر من التطابق ، تطابق ما ، بين المضمون
والشكل . صحيح ان الشكل يعاني من عنف وقسر ، بل من
افتراس والتهام اذا جاز القول ؛ لكن لا مناص من ان يبقى متكيفا
بقدر او بآخر مع مضمون كبير . وعليه ، اذا لم تكسب المادة
الطبيعية قد تكيفت بعد تكيفا حقيقيا مع المضمون ، فهذا لان
المضمون نفسه لا يكون قد غدا اهلا بعد لهذا التكيف . لا يمكن
اذن ان يتحقق التوافق بين الاثنين الا بفضل تعين مجرد .
وذلك هي مميزة الفن الرمزي او الشرقي .

ان هذا الفن ينتمي الى مقولة الجليل ، وما يميز الجليل هو
مجهود التعبير عن اللامتناهي . لكن هذا اللامتناهي هو هنا
تجريد لا يمكن ان يتكيف معه اي شكل حسي ؛ ومن هنا يكون

الشكل مجاوزا لكل حد . ان التعبير يبقى في حالة المحاولة ، في حالة التجربة . وعلى هذا النحو يتم الحصول على مسردة وجبارة ، على تماثيل لها مئة ذراع ومئة ثدي . بيد انه ينبغي ان يكون هناك من جهة اخرى (وقد تقدم قوله) ، وفي اطار علاقة ما ، تطابق ما بين هذه الاشكال الطبيعية ومضامينها . ويتبدى هذا التطابق في مظهر عمومية مجردة ومحض حسية ، لم تتعرض بعد لتجسيد عيني محدد وواضح .

حين تمثل القوة ، على سبيل المثال ، في شكل اسد ، وحين نجعل من هذا الاسد ، ولهذا السبب ، تمثيلا لإله ، يكون قد اقيم تطابق خارجي محض ، مجرد في رمزيته . ان الشكل الحيواني ، المحبو بصفة عامة هي القوة ، له تعيين ، وهذا التعيين ، وان يكن مجردا ، مطابق للمضمون الذي يفترض فيه ان يعبر عنه . هذا الفن هو اذن فن يبحث ويصبو ، وانما في هذا تكمن رمزيته . لكنه ما يزال ، بمفهومه وواقعه ، فنا غير كامل بعد .

ما يميز ايضا الفن الرمزي هو أن نقطة انطلاقه الحدوس المستمدة من الطبيعة ، التشكيلات الطبيعية . فهذه التشكيلات تؤخذ كما هي ، لكن تدخل عليها ، لإسباغ دلالة عليها ، الفكرة الجوهرية ، الكلية ، المطلقة ؛ وبتأويلها على ضوء هذه الفكرة ، تبدو التشكيلات وكأنها منطوية عليها ، محتوية اياها . وتشكل هذه الكيفية في معاملة التشكيلات الطبيعية ما يسمى **بطولية** (١) الشرق . ان حرية مجردة ولامتناهية تطلق العنان لنفسها فيها . تراهم ، لرغبتهم في جعل المادة مطابقة ، يدفنون بها نحو المسيح ، ويشوهون الشكل ويجعلونه غريبا بشعا ، او

تراهم بدرجون الفكرة ، الكلية ، في الاشكال الاشد قبحا . انه الفن الرمزي . والرمز تمثيل له مدلول لا يلتحم لا بالتعبير ولا بالتمثيل : اذ يبقى على الدوام فارق بين الفكرة والتعبير . ونقسم الرمزية باختلاف بين الخارج والداخل ، بنقص فسي المناسب ، في التكيف ، في التطابق بين الفكرة والشكل الذي يفترض فيه انه يدل عليها ، مما يجعل هذا الشكل لا يمثل التعبير الصافي عن الروحي . ان ثمة مسافة ما تزال تفصل الفكرة عن تمثيلها .

بعد الفن الرمزي يأتي الفن الكلاسيكي الذي هو فن التطابق الحر بين الشكل والمفهوم ، بين الفكرة وتظاهرها الخارجي ؛ انه مضمون تلقى الشكل الموائم له ، مضمون حق ، متجسد فسي مظهره الحقيقي . وينتصب هنا مثال الفن في كل واقعيته . وما يهم قبل اي شيء آخر هو الا يكون هذا التطابق بين التمثيل والفكرة شكليا خالصا : فالوجه ، الجانب الطبيعي ، الشكل الذي تستخدمه الفكرة يجب ان يكون ، في ذاته ولداته ، موافقا للمفهوم . وبانعدام هذا الشرط ، فان اي استنساخ للطبيعة ، اي رسم ، اي تصوير لاي منظر ، لاي زهرة ، او لاي مشهد ، الخ ، قابل لاتخاذ مضمونا لتمثيل ما ، يمكن ، اذا لم يؤخذ بعين الاعتبار سوى التطابق المحض والبسيط بين المضمون والشكل ، ان يوصف في هذه الحال بأنه كلاسيكي . علما بأنه، في الفن الكلاسيكي ، يكف الحسي ، المتصور ، عن ان يكون طبيعيا . صحيح اننا نبقى هنا ايضا امام شكل طبيعي ، لكنه شكل متحرر من إسار فاقة التناهي ، وموافق كل الموافقة لمفهومه .

ان المفهوم البدائي والعام هو الذي اكتشف ، بفضل نشاطه الخلاق ، ذلك الشكل المطلوب-اسبغفه على الروحي . ويتمثل هذا الشكل بالوجه الانساني ، وكان مما زاد في صلاحيته

للاستخدام ان الشكل الانساني يمثل بدوره ، بصفة عامة ،
تطور المفهوم ؛ فهو الشكل الوحيد الذي يتطهر فيه المفهوم
ويتمثل ويتجلى ، دون اي شكل آخر ؛ بحيث ان الروحي ،
بالقدر الذي يتجلى به ، لا يمكنه ان يفعل ذلك الا اذا تلبس
الشكل الانساني . لقد وجد روح الفن اخيرا شكله . والمضمون
الحق هو روحي عيني ، يتمثل عنصره العيني بالشكل الانساني ،
لانه الشكل الوحيد الذي يمكن للروحي ان يتلبسه في وجوده
الزمني . وبقدر ما يوجد الروح ، وبقدر ما يوجد وجودا حسيا ،
لا يستطيع ان يتظاهر في اي شكل آخر غير الشكل الانساني .
على هذا النحو يتحقق الجمال في كل اقله ، الجمال الامثل .
وقد زعم الزاعمون ان تشخيص الروحي وثانيه يعنيان
اتحطاطه ؛ بيد ان الفن ، اذا كان يريد التعبير عن الروحي على
نحو يفدو معه محسوسا وفي متناول الحواس ، فانه لا يستطيع
ان يفعل ذلك الا اذا اتى به ، وذلك لان الروح لا يفدو محسوسا
بالنسبة الينا الا بقدر ما يتجسد في الانسان . من هذه الزاوية
يشكل التقمص تمثلا مجردا تمام التجريد . ولقد غدا من مبادئ
الفيزيولوجيا ان الحياة كان لا بد ان تؤدي بالضرورة نفسي
تطورها الى الانسان ، باعتباره التظاهرة الوحيدة المطابقة للروح .
ذلك هو الطور الثاني من تطور الفن : تطابق الفكرة وشكلها .
ولئن يكن من الضروري للشكل ، حتى يسهل التعبير عن المضمون
المنذور له ، ان يتطهر ويتخلص ، اذا جاز القول ، من العوائق
التي تمسك به في سجن تناهيه البائس ، فالمفروض بالروحانية
بدورها ، حتى يكتمل التوافق بين المدلول والشكل ، ان تكون
من طبيعة يمكن معها التعبير عنها تعبيرا شاملا جامعا في الهيئة
الانسانية ، من دون ان تتجاوز مع ذلك هذا التعبير ، اي من
دون ان تسمح للحسي والزمني بامتصاصها بتمامها ، ومن دون

ان تتماهى وإياه تمام التماهى (١) . على هذه الصورة ، يؤكد الروح ذاته في الوقت نفسه باعتباره خصوصيا ، لا باعتباره مطلقا وأبديا ، وهذا الخصوصي لا يمكنه بالاصل ان يجد تعبيره الا في الروحية الخالصة . وعن هذا الطرف الاخير نجم ضعف الفن الكلاسيكي وقصوره ، ذاك الضعف والقصور اللذان انتهى المطاف به بدوره الى السقوط في حضيضهما .

اما الطور التالي ، وهو الثالث ، فيتسم بانفصام وحدة المضمون والشكل ، وبالتالي بعودة الى الرمزية ، لكنها عودة كانت في الوقت نفسه تقدما . فلقد أدرك الفن الكلاسيكي ، من حيث انه فن ، اعلى الدرى ؛ وقد كان عيبه انه لم يكن الا فنا ، مجرد فن لا اكثر . وفي هذا الطور الثالث ، سعى الفن الى الارتقاء الى مستوى اعلى . صار ما يسمى **بالفن الرومانسي** او **المسيحي** . ففي المسيحية حصل طلاق بين الحقيقي والتمثل الحسي . ان الاله الاغريقي لا يقبل انفصالا عن الحدس ؛ فهو يمثل الوحدة المنظورة للطبيعة الانسانية والطبيعة الالهية ، ويبدو وكأنه التحقيق الحقيقي لهذه الوحدة . لكن هذه الوحدة ذات طبيعة حسية ، بينما هي متصورة في المسيحية في الروح وفي الحقيقة . ان العيني والوحدة يبقيان ، لكن متصورين بمنظار الروح ، بصرف النظر عن الحسي . لقد انعتقت الفكرة وتحررت .

ولد الفن الرومانسي من انفصام الوحدة بين الواقع والفكرة ، ومن عودة الفن الى التعارض الذي كان قائما في الفن الرمزي . بيد انه لا يجوز اعتبار هذه العودة محض تراجع ، مجرد رغبة

١ - S'identifier ، والمقابل العربي منحوت من «ما هو» تعنيا مع الاصل اللاتيني للكلمة . «م»

في المعادة من جديد . لقد افلح الفن الكلاسيكي في الارتقاء الى شأهق الدرى . اعطى اقصى ما كان في وسعه اعطاؤه ، ومن هذه الزاوية لا يمكن ان يؤخذ عليه مأخذ . ونرجع عيوب الفن الكلاسيكي التي تحدثنا عنها آنفا الى التقييدات المفروضة على الفن بوجه عام . اما الفن الرومانسي ، الذي حقق اقصى ما كان في الامكان تحقيقه من وجهة نظر الفكرة ، فقد كان محتما عليه ان يسقط في عيوب نابعة من التقييدات التي كان يخضع هو نفسه لها بصفته رومانسيا . ان تقييدات الفن بوجه عام ، الفن بما هو كذلك ، ترجع الى ان الفن ، الملتزم بمفهومه ، يحرص على التعبير في شكل عيني عن الكلبي ، عن الروح ، والفن الكلاسيكي يحقق وحدة الحسي والروحي ، توافقهما الامثل . لكن حتى في هذا الانصهار يبقى الروح بعيدا عن ان يمثل وفق مفهومه الحق ، لان الروح يشكل الدائية اللامتناهية للفكرة التي لا تستطيع ، بوصفها داخلية مطلقة ، ان تعبر عن نفسها بحرية وان تفتح على اكمل وجه في السجى الجسمي الذي هي حبيسة فيه . ان الفكرة لا توجد ، وفق حقيقتها ، الا في الروح وبالروح وللروح . فبالنسبة الى الروحي ، فان الروح هو الميدان الوحيد الذي يمكنه التفتح فيه . وثمة علاقة بين الفكرة العينية للروحي وبين الدين . فطبقا للدين المسيحي ، يجب ان يعبد الله في الروح ؛ وما الله بموضوع الا بالنسبة الى الروح . وفي الفن الرومانسي ، الذي تجاوز بمضمونه ونمط تعبيره الفن الكلاسيكي ، توضع الفكرة المنتمية الى الروح موضع التعارض مع ما ينتمي الى الطبيعة ، كما يوضع الروحي موضع التعارض مع الحسي . وهذا الانقسام مشترك بينه وبين الفن الرمزي ، لكن مضمون الفكرة لديه ذو صفة اسمى وطابع مطلق . فما هذا المضمون الا الروح عينه . ومن الممكن تحديد علاقته بالفن الكلاسيكي على النحو التالي : فالفن الكلاسيكي يركز الى وحدة

الطبيعتين الالهية والانسانية ، ولكن ما هذا الا مضمون عيني، ولما كانت الفكرة وحدة في ذاتها ، فمن غير الممكن ان تتجلى وتظهر الا بصورة مباشرة ، حسية . ان الاله الاغريقي العارض نفسه للتأمل الموضوعي وللممثل الحسي يتلبس الشكل الجسدي للانسان ؛ فهو بقوته وطبيعته كائن فردي وخاص ، ويمثل بالنسبة الى الذات جوهرًا وقوة يمكن فيها لهذه الذات ان تتعرف نفسها من دون ان يخامرها الشعور واليقين الصميمي بانها تؤلف وايه كلا واحدا . وفي طور اعلى ، يتدخل وعي هذه الوحدة ، تتدخل معرفة ما كانه الطور السابق في ذاته ؛ وهذه المعرفة للموجود في ذاته ، وهذا الوعي بالطور السابق ، هما تحديدا اللذان يشكلان تفوق الطور الراهن ، الطور الرومانسي . ولئن كان جوهر الفن الاغريقي هو الوحدة ، فان الذاتية هي في اساس الفن الرومانسي . ان طورا من الاطوار ، درجة من الدرجات ، يمكن ان يوجد في ذاتهما، لكن يمكن ايضا ان يدركهما الوعي . والفارق كبير ، وما يميز الانسان عن الحيوان هو على وجه التحديد وعي هذا الفارق . ان ما يرفع الانسان فوق الحيوان هو وعيه بكونه حيوانا ، وهذا الوعي يترتب عليه وعي آخر ، وعي انتمائه الى الروح . فبمجرد معرفته بأنه حيوان ، يكف عن كونه كذلك .

ان الانسان حيوان ، لكنه حتى في وظائفه الحيوانية لا يبقى كائنا سلبيا ؛ فهو بخلاف الحيوان يعي وظائفه ، يتعرفها ويهذبها ويرقيها كي يجعل منها موضوعا لعلم مضاء بالوعي ، منار به . هذا ما فعله ، على سبيل المثال ، حيال عملية الهضم . والانسان بسلوكة هذا المسلك يتخطى حاجز سلبيته ومباشريته ، بحيث انه لعلمه انه حيوان يكف عن ان يكون كذلك ، كما تقدم بنساق القول ، كيما يتعرف ذاته ويؤكد نفسه بصفته روحا .

لئن تم اذن تجاوز الوجودية في ذاتها للطور السابق ، ولئن

كفت وحدة الطبيعة الالهية والطبيعة الانسانية عن ان تكون وحدة مباشرة ولامتوسطة ، كي تغدو وحدة واعية ، فنان المضمون الواقعي حقا للفن لا يعود في هذه الحال الحسسي والجسمي المثلين بالشكل الانساني ، وانما الذاتية الواعية لذاتها . لهذا نرى المسيحية ، التي تتصور الله روحا ، لا فرديا وخاصة بل مطلقا ، والتي تحرص بالتالي على تمثيله في الروح وفي الحقيقة ، قد عزفت عن التمثيل الحسي والجسمي البحث لصالح التعبير المروحن والمدخلين (١) . كذلك فان وحدة الالهية والانساني وحدة تقع في متناول الوعي ، ولا يمكن ان تتحقق الا في الروح وبالحس الروحي . والمضمون الجديد المتحقق على هذا النحو لا يعود مرتبطا بالتمثيل الحسي ، بل يغدو متحررا من هذا التوافق المباشر الذي ما ان يتعرف بوصفه ذا طبيعة سلبية ، حتى يتم تدليله وتجاوزه وتحويله الى تطابق ، الى وحدة مرامة ومكرسة من قبل الروح . وانما بهذا المعنى يمكن القول ان الفن الرومانسي مجهود من قبل الفن لكي يتجاوز نفسه ، ولكن من دون ان يخرج مع ذلك عن حدود الفن . عندئذ يغدو الحسي جانبا ثانويا من الفكرة الروحية ، الذاتية . وتنفي الضرورة ؛ بيد ان الحسي يضحي بدوره حرا في دائرته ، دائرة الفكرة . ما يميز ذلك الفن اذن هو موجوديته في ذاتها ، هو الروحي ، الذاتي . انه فن يفيد في التعبير عن كل ما يمت بصلة الى العواطف ، الى النفس . فن يعامل العالم الخارجي بلا مبالاة ، على نحو عسفي ومغامر . ولا تعود هناك من وحدة مطلقة بين هذا العالم وبين المضمون ، لكن الحسي ، المادة بوجه عام ، لا يتلقى دلالة الا من النفس .

في هذا الطور الثالث يظهر الروحي بصفته روحيا ، وتكون
الفكرة حرة ومستقلة . والهيمنة هنا انما هي للمعرفة ، للعاطفة ،
وبالتالي للفكرة ، للنفس حين يدرك الروح حالة يمكنه فيها ان
يكون لذاته ، فيتحرر من التمثيل الحسي . الحسي هو اذن
بالنسبة الى الروح شيء لاكثرائي ، عابر ، لا اساسي ؛
والنفس ، الروحي بما هو كذلك هو الذي يعطي الحسي دلالة .
على هذا النحو يفدو الشكل ، التمثيل الخارجي ، رمزيا . في
مستطاع الروح ان يدمج به الحسي بكل ما ينطوي عليه من
اساسية ؛ عندئذ يضحي الشكل حرا ويطلق له العنان . لكن
عرضية الحسي هذه ينبغي ان يخترقها تيار داخلي ، لانه من
صالح الروح ان يكون العرضي مرشدا له الى منطقة النفس .
يجب ان يسيطر الروح على كل ما يدخل في عداد المضمون
المفترض . وفي الفن الرومانسي يكون العنصر الروحي هو العنصر
المهيمن ، ويتمتع الروح بملء حريته ، ونراه لثقتة بنفسه لا
يهاب مقامرات التعبير الخارجي ومفاجآته ، ولا يتراجع القهقري
امام غرابة الاشكال وشذوذها . وقد يعامل الحسي معاملة
العنصر العرضي ، ولكن بتمريزه فيه تيارا من الروحية يحول
الظاهر العرضي الى واقع ضروري .

يمكن القول اذن ان الروحية الحرة والعينية ، كما ينبغي ان
تعقلها الداخلية الروحية ، هي التي تشكل ، في هذا الطور
الثالث موضوع الفن ؛ والفن الرومانسي يأخذ على عاتقه تحديدا
مهمة وضع هذه الروحية في موضع المواجهة مع اعماقنا
الروحية ، مع روحيتنا الخاصة . الفن اذن ، اذ يضع هذا
الهدف نصب عينيه . لا يمكنه ان يستهدف التأمل الحسي
وحده ، بل يصبو الى ارضاء داخليتنا الذاتية ، النفس ،
الشعور الذي يتطلع ، من حيث ان انتماءه هو للروح ، الى
الحرية لذاته ولا يبحث عن تسكين الا في الروح وبه . وهذا

العالم الباطن هو الذي يشكل مضمون الرومانسية ، وانما بصفته باطنا ، وتحت ظاهر هذه الداخلية ، يتلقى تمثيله . ويحتفل الداخل بانتصاره على الخارج ، ويؤكد هذا الانتصار بحجبه كل قيمة عن التظاهرات الحسية .

يبد أن هذا الفن ، نظير سائر الفنون ، يحتاج ، كي يعبر عن نفسه ، الى عناصر خارجية . لكن بما ان العنصر الروحي قد انسحب من العالم الخارجي ، وبث كل صلة له به ، كي يؤوب الى نفسه ويفور فيها ، فان الجانب الخارجي والحسي يعامل ، كما في الفن الرمزي ، معاملة الشيء العديم الاهمية والقابل للهلاك ، بحيث لا يعود هناك من محذور او من حرج يحول دون تمثيل الروح والارادة الذاتيين والمتناهيين حتى في أدنى التظاهرات الخاصة للارادة الفردية المتصرفة . حتى في اكثر الطباع والمسالك شذوذا ، حتى في اغرب الاحداث والتعقيدات ظاهريا . وكل ما هو خارجي يترك امره للعرضي . لمفامرات التخيل الذي يسعه ، حسبما يحلو له ووفقا لنزواته الآتية ، اما ان يعكس ما هو موجود كما هو ، وإما أن يحقق بين الاشكال الخارجية أمجب التراكيب واكثرها إحالة واشدها تنافرا . من هنا كان ، كما في الفن الرمزي ، عدم التناسب بين الفكرة والشكل ، انفصالهما ، لاكثرث واحدهما بالآخر ؛ بيد انه يقوم بين الفن الرمزي والفن الرومانسي الفارق التالي : فالفكرة ، التي كان من نتيجة قصورها في الرمز قصور نفسي الشكل ، تبدو وكأنها ادركت في الفن الرومانسي اعلى درجات كمالها ، وبحكم وصلها بالنفس والروح تتخلص من القسار بالحسي والخارجي ، كي تبحث عن واقعها في ذاتها ، من دون ان تكون بها حاجة ، كيما تفتتح ، الى اللجوء الى وسائل حسية ، او على الاقل ، الى التعرض لضغط هذه الوسائل .

تلك هي سميزات الفنون الرمزي والكلاسيكي والرومانسي ،

منظورا اليها باعتبارها احتمالات علاقات بين الفكرة والمضمون
في مضمون الفن . وما يزال الفن الرمزي يجدد في إثر المثال ،
المثال الذي أدركه الفن الكلاسيكي ، وتجاوزه الفن الرومانسي .



لن يكون موضوع بحثنا من الآن فصاعدا التطور الداخلي
للجمال الفني ، ذلك التطور الذي يتم تحت دفع تعييناته العامة ،
بل سيتوجب علينا ان نتمعن في الكيفية التي تتحقق بها هذه
التعيينات ، وتؤكد خارجيا الفوارق الفاصلة بينها ، وتظهر
جميع عناصر مفهوم الجمال ، لا في شكل عام ، وانما في شكل
أعمال فنية مستقلة شتى . ان الموضوعية الخارجية ، التي
تندمج بها هذه الاشكال بوساطة موادها الحسية والخاصة بكل
واحد منها ، تقوم بعملية فصل بينها ، فيلقى كل شكل تحقيقه
المطابق في مادة خارجية محددة وفي تمثيله . بيد ان هذه
الاشكال الفنية ، التي لم ينقطع اتصالها بالتحديد العام للفن في
ذاته على الرغم من طابعها الخصوصي من الآن فصاعدا ، تفلح
بحيلة ما ، من جهة اخرى ، في تجاوز خصوصيتها ، كما يفلح
كل فن في الحصول على تحقيقه المطابق باستعمانه بالفنسون
الاخرى وتعاونه معها ، وان على نحو تابع ومشروط . لهذا
تندرج الفنون الخاصة ، من جهة اولى ، بصورة نوعية في عداد
واحد من الاشكال الفنية العامة وتخلق الواقع الفني الموافق لها ،
وتمثل من الجهة الثانية ، بنمط تظهيرها ، كلية الاشكال الفنية .
يتطور الفن اذن باعتبارها عالما ؛ ويكون المضمون ، الموضوع
بالذات ، ممثلا بالجمال ، وما المضمون الحقيقي للجمال الا
الروح . والروح في حقيقته ، اي الروح المطلق بما هو كذلك .
هو الذي يشكل المركز . ومن الممكن القول ايضا ان تلك المنطقة

من الحقيقة الالهية التي يعرضها الفن للتأمل الحدسي وللشعور
تؤلف مركز عالم الفن بأسره ، ذلك المركز الممثل بالوجه الالهي ،
الحر والمستقل ، الذي استوعب تمام الاستيعاب جميع جوانب
الشكل والمواد ، بأن جعل منها التعبير الامثل عنه .

الله ، المثال ، هو الذي يؤلف المركز . الله ، بانبساطه ، يغدو
العالم . ويفعله هذا ينشطر شطرين . قاله ، من جهة أولى ،
هو الطبيعة اللاعضوية ؛ الموضوعية الغائب عنها الروح . وهو
من الجهة الثانية الموضوعية الذاتية ، الالهية بصفتها انعكاسا
لذاته . او هو ايضا موضوعية مجردة واجنبية بالنسبة الى
الروح من جهة أولى ، وذاتية عينية ، ذاتية لا وجود لها الا في
ذاتها ، روحية متخصصة ، الوهية ذاتية من الجهة الثانية .

نستطيع ان نقص عن رأينا بالكيفية ذاتها بصدد موضوع
الدين الذي يقيم معه الفن ، في اسمى درجاته ، علاقات
مباشرة . ففي الدين نميز الحياة الخارجية ، الارضية ،
المتناهية ، والتسامي نحو الله ، هذا التسامي الذي لا يعود ثمة
مجال للحديث بصدده عن فارق بين الذاتية والموضوعية . وهناك
ايضا ورع الطائفة ، العبادة ، الروح الالهي الذي يحل فسي
الطائفة ، ويقيم بين ظهرانيتها .

والكيفية الاولى التي تتوحد بها تلك الفوارق العامة المتضمنة
في الفن ، او نمط تحقيقها الاكثر مباشرة ، نلفاهما في الشكل
الفني الذي اُسِمناه بالرمزي . المضمار الذي يتطور فيه هذا
الشكل الفني هو مضمار الخارجية ، على اعتبار ان شكل
تشبلاؤه لا يقيم مع المضمون سوى علاقة خارجية محضة ، وعلى
اعتبار ان الإله لم يجد بعد شكله المطابق ، تعبيره الامثل ، لانه ما
يزال يفتقر هو نفسه الى الوضوح المعيني . ان اول تحقيق للفن
بتمثل في الهندسة المعمارية . فهنا ، وتبعا للدرجة عمسق
المضمون ، او على العكس تبعا للدرجة غموضه وسطحيته ، يكون
الشكل دالا بقدر او بآخر او على العكس غير دال ، عينيا بقدر

او بآخر او على العكس مجردا . وحين يريد هذا الفن المتمثل في الهندسة المعمارية ان يحقق تطابقا امثل بين المضمون والشكل ، يخرج عن حدود مضماره الخاص ليتعدى على مضمار ارقى ، هو مضمار النحت . وعلى هذا النحو يظهر للعميان طبيعته المحدودة بعلاقاته الخارجية المحضة بالروحي ، وبالضرورة التي تقضي عليه بان يتجاوز ذاته كي يقترب من الفكرة ، من الروح .

ان مهمته تكمن في رسم الطبيعة اللاعضوية بتحويلات تقرب الشقة ، بفعل سحر الفن ، بينها وبين الروح . فالمواد التي تعمل بها تمثل ، في مظهرها الخارجي والمباشر ، كتلة ميكانيكية ثقيلة ، واشكالها تبقى اشكال الطبيعة اللاعضوية ، المنظمة وفق علاقات التناظر المجردة . يبدأ الفن اذن هنا بالطبيعة اللاعضوية ، يحقق ذاته فيها ؛ ولما كان مضمونه عينه مجردا فانه يقيس خارجيا بالنسبة اليها ، وبدلا من اظهار الله نفسه خارجيا يكتفي بمحض الإلماع اليه . كل ما تفعله الهندسة المعمارية اذن هو انها تشق الطريق للواقع المطابق لله ، وتفي بواجباتها نحوه بشغلها في الطبيعة الموضوعية وبسعيها الى انتشارها من عتيق التناهي ودعامة العرضي . انها تمهد السبيل الذي يفترض فيه ان يقود اليه ، تشيد له المعابد ، تخلق له مكانا ، تنظف له الارض ، تجهز المواد الخارجية وتضعها في خدمته حتى لا تبقى هذه المواد خارجية بالنسبة اليه بل حتى تظهره للعيان وحتى تغدو اهلا للتعبير عنه وقابلة وجديرة باستقباله . الهندسة المعمارية تفسح المجال للاجتماعات الحميمية ، تشيد اماكن مسورة لافراد هذه الاجتماعات ، ملاذا من العاصفة التي توشك ان تعصف ، من المطر والانواء ، من الوحوش . انها تظهر ارادة الوجود المشترك ، ياسباغها عليها شكلا خارجيا ومنظورا . تلك هي غايتها ؛ ذلك هو المضمون الذي يتوجب عليها ان تحققه . موادها تقدمها اليها

المادة الخارجية الفظة ، في شكل كتل ميكانيكية وباهظة الثقل .
وشغل هذه المواد شغل خارجي ، ينقلد وفق قواعد التناظر
المجردة . على هذا النحو يشاد لله هيكله ، ويبنى له مقامه .
تخضع الطبيعة الخارجية لتحولات ، فيخترقها على حين بفتة
ومبيض الفردية . ويدخل الله الى هيكله ، ويستملك بيته . وما
ومبيض الفردية الا الوسيلة التي بها يتجلى ، فينتصب تمثاله من
الان فصاعدا في الهيكل .

بعبارة اخرى : بفضل الهندسة المعمارية يتعرض العالم
للامضوي الخارجي لعملية تطهير ، وينظم وفق قواعد التناظر،
وتدنو المسافة بينه وبين الروح ، وينتصب هيكل الله ، بيت
طائفته ، كامل التجهيز . ثم يدخل الله نفسه الى هذا الهيكل،
ضاربا الكتلة الهامدة ، نافذا اليها بوميض الفردية ، ويستولي
الشكل اللامتناهي ، لا شكل الروح التناظري فحسب ، على
مادية الهيكل ويستغلها حتى يجعل الهيكل لاثقا بغايته الحقيقية .
لقد تلقى الهيكل نفسا ، مضمونا روحيا ، في شكل إله
خلقه الفن . وبين هذا الإله والشكل الذي يتجلى به لا تعود
العلاقات محض علاقات خارجية . وانما يكون هناك ، على
العكس ، وحدة هوية مطلقة وتامة بين الاثنين ، وفضل النجاح
في تحقيق هذه المطابقة المثلى يرجع الى الفن الكلاسيكي الذي هو
فن النحت . ان النحت يدخل الله بذاته الى موضوعية العالم
الخارجي ؛ وبفضله تتجلى الدائية ، تتجلى الفردية خارجيا
بجانباها الروحي . وفي الوقت نفسه يدخل الاله ، يتغل الى
هذه التظاهرات الخارجية للذاتي والفردية ويحقق فيها تمثيله
الكامل . عندئذ تظهر الروحية وحدها ، ولا يعود الشكل
الجسمي يدل على شيء او يعبر عن شيء بذاته وانما فقط
بوصفه انعكاسا لعمق باطن ، تمثيلا للروح . كذلك لا يعود
الحسي يعبر عن شيء الا اذا كان يعبر عن الروحي نفسه ، مثلما

لا يستطيع النحت من جهة أخرى أن يمثل مضمونا روحيا من دون أن يعطيه شكلا حسيا يتفد إليه حدسنا . أن النحت يمثل الروح في شكله الجسمي ، في وحدته المباشرة ، في حالة من السكون الرائق والهنوء ، بينما ينتعش الشكل من جهته بالفردية الروحية . والتطابق بين الشكل والمضمون مطلق ، فلا يتفوق أحدهما على الآخر ، وإنما يحدد الشكل المضمون ، كما يحدد المضمون الشكل ؛ أنها الوحدة في شموليتها الصافية . يصور التمثال إذن الهيئة الالهية عينها . والإله محايث لتعبيره الخارجي ، في حالة من الهدوء الساكن ، من الصفاء المطمئن . لا علاقات له إلا بذاته ، وحضوره أشبه ما يكون بتظاهرة عضوية . نحن نعاين هنا إذن المفهوم المنبجس في ذاته ، في علاقة مع ذاته ليس فيها أثر من ظاهر .

هكذا تكون المواد الخارجية والحسية موضوعا لصياغة ، لا بوصفها كتلا ثقيلة ليس لها إلا صفات ميكانيكية ، ولا بوصفها اشكالا لاعضوية ولا مبالية بالتلوين الذي يسبغ عليها ، وإنما بوصفها اشكالا مثالية للهيئة الانسانية ، وهذا في كلية أبعادها المكانية . وخلق بنا ، من هذا المنظور الأخير ، أن نقر للنحت بالفضل في أنه كان السباق الى التعبير عن العالم الباطن والروحي ، في راحته الأبدية واستقلاله الجوهري . وبقابل هذه الراحة وهذا الاتحاد بالذات مظهر خارجي يتمتع بالراحة عينها والاتحاد ذاته . أنها الهيئة في مكانيتها المجردة . والروح الذي يمثل النحت هو الروح المكتفي بذاته ، غير المشتت فسي لعبة الاحداث الطارئة والمصادفات والاهواء . لذا يحتسرس النحت من ارخاء الزمام للشكل الخارجي حتى لا يتيه في تنوع الاحداث الطارئة والمصادفات ، ولهذا لا يمثل منه سوى الجانب الاوحد التالي : المكانية المجردة في كلية أبعادها .

لقد استوعب الروحي إذن تمام الاستيعاب مواده ؛ فتركز

الشكل اللامتناهي في الجسمي ، وصارت الكتلة الهامدة شكلا . لامتناهيا . وغرق الإله الداخلي في الخارجية ؛ وتجلت الخارجية في الإله ، وقد تفردت . صار الخارج داخلا ، والداخل خارجا . ولم تعد المواد هنا لامبالية ؛ فصحيح أنها حسية ، لكنها نقية وأحادية اللون ، وتفردتها وتخصصها لم يتما على حساب ما كان في وحدتها من شمول . تلك هي الغاية من النحت .

لقد رأينا أن الداخلية ، الذات ، مضمون العمل الفني في الشكل الثالث من الفن ، في الفن الروماني ، يهجر صمته الهادئ ، وحدته المطلقة مع شكله ، مادته ، تمثيله الخارجي ، كي يفرغ الى ذاته ، مطلقا زمام الحرية للخارجية التي تنكفي بدورها على ذاتها ، وتقصم عرى اتحادها بالمضمون ، وتضحي خارجية ولا مبالية تجاهه . والشعر ، في أعم معانيه ، هو الذي يؤلف تحقيق ذلك الشكل . وبالفعل ، أن كلا من الذات والشكل في الشعر يسير في طريقه ويتخصص .

لقد شادت الهندسة المعمارية هياكل على شرف الإله ، ومن يد النحات خرج الإله نفسه ، وحوله تجتمع الطائفة في رحاب بيته الوسيع . وفي مواجهة اللانقسامية العامة للمضمون والشكل ينتصب الآن تمايز واحدتهما عن الآخر ، ذاتيتهما ، تخصصهما . والطائفة هي الإله المقتلع من العالم الخارجي الذي كان غارقا فيه ومنكفئا على نفسه ؛ والإله الممثل في التمثال لا يعود هو الأوحد ، وإنما تكون الوحدة المجردة قد فصمت لتحل محلها ذاتيات غير محددة التعدد . على هذا النحو نجد أنفسنا الآن في حضرة خصوصيات ذاتية من المشاعر والأفعال ، في حضرة تنوع من حركات فردية حية وإرادات ولا إرادات فردية . وتكون المواد مجزأة ، مخصصة ، مفردة ، بدورها . أنها من الآن فصاعدا ليست المواد المصمتة للهندسة المعمارية ، ولا الظاهر المجرد والبسيط الذي يسبغه النحت على تلك الكتل

المصمتة : وانما هي ملء صارت خاصة وذاتية ، لا تتلقى دلالتها الا من ذاتيتها تحديدا . على هذا النحو يتم الحصول على وحدة اسمى بين الشكل والمضمون ، لان المضمون المودع (١) يجد تعبيره هذه المرة في مادة مخصصة ؛ فالخاص ممثل فسي الخاص . ان المضمون ينصاع للمادة ، والمادة تنصاع للمضمون . بيد ان هذا الاتحاد الوثيق العرى لا يتعدى مع ذلك الجانب الذاتي ، ولا يتحقق إلا على حساب الشمولية الموضوعية طردا مع تخصص الشكل والمضمون .

على هذا النحو يتكون العنصر الثالث من الجماعة المؤمنة، وهو العنصر الذاتي . الالهي يتظاهر بتخصصه ، يتجزأ اذا جاز القول ، وهذا بالتحديد في ظروف يكون فيها الظاهر او التظاهر هو الشيء الرئيسي . وحدة الله الجوهرية تتحلل في النحت الى تعدد من الداخليات الخاصة ، المتحدة بروابط محض مثالية بدل ان تكون حسية . ان الله بذاته هو الحاضر في كل مكان ، سواء انبدا يتحقق في المعرفة الذاتية وفي تخصصه ، ام عندما يكون بمثابة رباط جامع لتلك الخصوصيات الغديدة . انه روح حقا ، روح الجماعة . في هذه الاخيرة يكون الله فوق الهوية المجردة والمعلقة مع ذاته ، كما فوق الدوبان في العنصر الجسمي على نحو ما يمثل النحت : انه روحية محض ، علم محض ، ظاهر مضاد ، بمعنى انه داخلي وذاتي اساسا وجوهرا . ان المضمون هو الان من طبيعة ارقى واسمى : فقد صار روحيا وفي الوقت نفسه مطلقا ، لكن بفضل التجزؤ الذي تكلمنا عنه توا يكون هذا المضمون الروحي والمطلق مضمونا متخصصا في

١ - المديت Subjectivé : الذي صار ذاتا ، جرى تحويله الى

ذاتي . «م»

الوقت نفسه وموزعا بين نفوس خاصة ؛ ولما كان الشيء الرئيسي من الآن فصاعدا ليس سكون الله المطلقين اللامتناهين ، وإنما الظاهر بوجه عام ، الكائن ، لا في ذاته ولذاته ، بل ، لشيء آخر غير ذاته ، فإن موضوع التمثيل الفني سيكون من الآن فصاعدا أيضا الذاتيات الأكثر تنوعا ، في حركاتها ونشاطاتها الحية ، وبعبارة أخرى ، الميدان الرحيب للعواطف والإرادة للإنسانية .

للتعبير عن هذه الخصوصيات ، لدينا ثلاثة عناصر : اللون ، والصوت بما هو كذلك ، وأخيرا الصوت كإشارة تمثيلية ، أي اللغة . لدينا هنا إذن تمثيل للاله في روحيته الظاهرة ، وبعبارة أخرى ، في تخصصه . والشكل الفني الرومانسي يتبدى بدوره إذن في مظهر مثلث . فهو يحتاج أولا في تمثيلاته إلى مواد منظورة ، ولكنها منظورية عينية لا مجردة . صحيح أن المنظورية في الفن الرومانسي مجردة ، لكنها لا تبقى ، بقدر ما تفيد في تمثيل الخاص ، مجردة خالصة ، بل تغدو هي ذاتها وبذاتها منظورية متخصصة وذاتية ، بواسطة اللون على سبيل المثال ، وعلى الأخص بواسطة النور الذي يستتبع تعيين المعتم الذي يؤلف وإياه وحدة نوعية ومتخصصة . وهذه المنظورية المدوّنة والحاملة في ذاتها تعيينها لا تعود بحاجة ، شأن الهندسة المعمارية ، إلى تباينات مجردة بين الكتل الميكانيكية ، أو بحاجة ، شأن التمثال ، إلى المادية المكانية ذات الأبعاد الثلاثة ، وإنما التباينات التي تحتاج إليها محاكاة لها ، إذا جاز القول ، في شكل الألوان . هكذا يجد الفن الرومانسي نفسه وقد تحرر مما هو مادي محض ، فلا يتوجه إلا إلى حس الحياة المجرد والمثالي . ومن جهة أخرى ، يتعرض المضمون بدوره لتخصص مشتط . فكل ما يجيش في النفس ، كل ما

يسمى الى التظاهر في الفعل يصبح هنا مادة للتمثيل . كل حياة المشاعر والعواطف ، كل مضمهر الخصوصية يجد هنا مكانه . وحتى الاشكال الطبيعية يمكن تبنيها ، بقدر ما يقربها الى الفكر الإلماع الى شيء ما روحي . والمظهر الاجمالي السلي يتبدى فيه هذا الشكل الفني هو مظهر الرسم .

ثمة مادة اخرى من المواد التي يتحقق بها الفن الرومانسي، مادة لها ، على الرغم من كونها حسية ، اصل اكثر إغراقا في الذاتية ايضا . فقد سبق ان قلنا ان اللون نفسه كان وسيلة للتدويت . لكن التدويت الاعمق غورا الذي نقصده هنا يكمن في الغاء التواجدات الالامبالية التي تملأ المكان والتي يدعها اللون سادرة في وجودها ، الغائها بامثلتها (١) وتركيزها في نقطة واحدة . لكن نقطة الالغاء هذه نقطة عينية ، وهذا التعيين يمكن ان يعتبر بداية عملية امثلة المكاني عن طريق الحركة التي تثبت في المادة والتي نجعلها . اذا صح التعبير ، واجفة ، وتفجير العلاقات التي تقيمها هذه المادة مع ذاتها : وهذا ما يتم الحصول عليه بالصوت الذي يخاطب السمع ، الحاسة المثالية الاخرى . ان المنظورية المجردة تغدو مسموعية مجردة ؛ ويتطور جدل المكان ليفضي الى الزمان ، الى ذلك الحسي السالب هو الآخر ، الوجود هنا من دون ان يكون ، والذي يولد ، في لاكينونته ، كينونته المستقبلية ، عاملا على هذا النحو على الغاء نفسه وعلى توليد ذاته بلا انقطاع . وتؤلف تلك المادة ، التي هي الداخلية المجردة ، الوسط الذي ينتشر فيه الاحساس الالامبالي هو الآخر والذي لا يملك بعد المقدرة على الوصول الى تعيين ذاته

١ - امثل امثلة : جملة مثاليا idéaliser . «م»

بذاته . والموسيقى وحدها تعبر عن تنبه الشعور او انطفائه ،
وتؤلف مركز الفن الذاتي ، والانتقال من الحساسية المجردة الى
الروحية المجردة . وتقوم الموسيقى بما هي كذلك ، ومن حيث
مادتها ، على اساس علاقات عقلانية ، شأنها في ذلك شأن
الهندسة المعمارية ؛ واذا اردنا تعريفها بصورة مجردة قلنا انها
بوجه عام الفن الذي يعبر عن داخلية الشعور المجردة والروحية .
ان الصوت ليس بمادي بعد ، بل هو عنصر مجرد . والعين
والاذن هما بالتحديد الحاستان اللتان خلقنا للتظاهرات الصافية
والمجردة . ويمثل الصوت بوجه عام مثالية المادي ؛ فهو ، من
حيث انه وجفان ، حركة للمادي ، عنصر مثالي مؤهل على خير
وجه لتظاهر الالهي . فالمدى المكاني يتحول في نقطة واحدة ،
اما النقطة التي تبقى على حالها فليست سوى الزمان . وهذا
العنصر يناظره الفرع الثاني من الفن الرومانسي : الموسيقى .
يتميز النوع الاخير ، الاكثر روحية ، من انواع الفنون
الرومانسي ، بما يتعرض له العنصر الحسي ، الذي كان الصوت
قد شرع بتحريره ، من عملية روحنة شاملة ، فاذا بالصوت
نفسه لا يعود يصلح لترجييع صدى الشعور ، بل يفدر مجرد
اشارة *Signe* ، بلا مضمون ، لا للشعور المبهم ، بل للتمثل
الذي امسى عينيا . ان الصوت ، الذي كان في الموسيقى رنينا
مبهما ، يتحول الى كلمة ، يقدو صوتا ملفوظا ، واضحا ، دوره
هو التعبير عن تصورات وافكار ، ان يكون اشارة لداخلية
روحية . هنا ينفصل العنصر الحسي ، الذي يبقى في الموسيقى
وثيق الارتباط بالشعور ، عن المضمون بما هو كذلك ، على
اعتبار ان العنصر الروحي يتحدد ويتوضح كي يقدو تمثيلا يتم
التعبير عنه بالاشارة العارية من كل قيمة وكل دلالة باطنيتين .
من الممكن اذن ان يكون الصوت حرفا من حروف الابجدية ايضا ،

لان المنظور والسموع على حد سواء محكوم عليهما هنا بأن يكونا مجرد اشارتين للروح . ويؤلف هذا النوع من الفن ما نسميه بالشعر ، بحصر معنى الكلمة . الشعر هو الفن العام ، الأكثر شمولاً ، الفن الذي أفلح في الارتفاع الى الروحية الاسمى . في الشعر يكون الروح حراً في ذاته ، وينفصل عن المأساة الحسية كي يجعل منها اشارات مندورة للتعبير عنه . وليست الاشارة هنا رمزا ، وانما شيء لامبالٍ وبلا قيمة البتة ، يمارس عليه الروح قدرة تعيين .

هذا العنصر الثالث هو اذن العنصر الامثل ؛ انه الصوت من حيث انه اشارة تمثل ، والروحي هو الذي يعبر عن نفسه روحياً بإشارة التمثيل : الشعر الملحمي ، والفنائي ، والمسرحي . ولنلح على هذه النقطة : فما يميز الشعر تمييزاً خاصاً هو القدرة المتاحة له على ان يخضع للروح ولتمثيلاته العنصر الحسي الذي كان الرسم والموسيقى قد شرعا بتحرير الفن منه ... الصوت يغدو الكلمة المنطوقة ، المندورة للدلالة على تصورات وافكار ، على اعتبار ان النقطة السالبة التي كانت الموسيقى تشرّب باتجاهها تتحول الى نقطة عينية تماماً ، نقطة الروح الممثلة بالفرد الواعي الذي يربط ، بوسائله الخاصة ، المكان اللامتناهي للتمثل بزمان الصوت .

تلك هي ، في تقديرنا ، المميزات العامة للاشكال الفنية المتمثلة بالهندسة المعمارية والنحت من جهة ، وبالفنون الداتية ، الرسم والموسيقى والشعر ، من الجهة الثانية . ولا يبقى علينا بعد ذلك الا ان نتكلم عن الجانب الميكانيكي ، اذا جاز القول ، من هذه الفنون . فجانبا الحسي يكمن في علاقاتها بالزمان والمكان اللذين هما نفسيهما تجريدان للحسي . الزمان والمكان هما الشكلان العامان للعالم الحسي ، هما اللذان يفضلهما او

بوساطتهما يكون الحسي حسيا ؛ هما تجريدان عامان للحسي .
والهندسة المعمارية ، منظورا اليها من هذه الزاوية ، تتخذ مادة
لتمثيلها المكان ذا الأبعاد الثلاثة ، لكن على نحو يكون معه
للتعيينات الأساسية للمكان ، من زوايا وسطوح وخطوط ،
انتظام تفرضه عليها ملكة الفهم . الأشكال هنا مجرد تبلورات
ما يزال الروح والنفس غائبين عنها . فالهرم لا يحتوي الا على
إله غائب . أما فيما يتعلق بالنحت ، فقد أعطى المكان قاطبة
تشخيصا عضويا ، انطلاقا من الداخل . ثم تأتي بعد ذلك
الغنون الرومانسية التي يبدأ فيها الخارج بالتدوّن ، ويشعر
المكان بالتجرد . فالرسم يتعامل مع السطوح المنبسطة ، وشاغله
تشخيصها . ويرتد هذا المكان المجرد في خاتمة المطاف الى
النقطة التي تصبح نقطة الزمان ، الى النقطة السالبة التي هي
في آن واحد نقطة انفصال ونفسي للانفصال . هذا العنصر
الحسي من الزمان هو عنصر الموسيقى . وفي الشعر تتطابق
النقطة مع الزمان ايضا . لكن هذا الزمان ، بدل ان يكون سالبة
شكلية ، عيني تماما ، من حيث انه نقطة روح ، من حيث انه
ذات مفكرة ، مرتبطة بالصوت الزمني في المكان اللامتناهي
للممثل . على هذا النحو تتناظر مع كل فن تعينات خاصة
للخارجية . تلك هي لمحة عامة عن المواضيع التي سنعالجها في
القسم الخاص من هذا المؤلف .

أما فيما يتعلق بعلاقات الفنون الخاصة بالفن بصورة عامة،
فسنلفت الانتظار ايضا الى ان الفن الرمزي يجد أرحب تطبيق له
في الهندسة المعمارية ؛ فهو يتفتح فيها أكمل التفتح ، من دون
ان يصبح بعد الجانب اللاعضوي من فن آخر . أما في الفن
الكلاسيكي فان النحت هو صاحب الوجود اللامشروط ، على
اعتبار ان الهندسة المعمارية لا تتصل به الا اتصالا هامشيا .

وبالمقابل فان الفن الرومانسي هو بصورة رئيسية مضمار الرسم والموسيقى اللذين يتجلى فيهما استقلاله اللامشروط . والفن الرومانسي الثالث ، الذي يرقى الى الموضوعية في ذاتها ، هو الشعر الذي يمد مضماره الى ما لا نهاية ، فيتدخل في الفنين الرومانسيين الآخرين ، ويدخل عليهما عنصرا جديدا ويقتبس منهما في الوقت نفسه عناصر لتكوينه الذاتي . وبالفعل ، ان الشعر مشترك بين جميع اشكال الجمال ويمتد فيها جميعها ، لان عنصره الحقيقي هو التخيل الذي يحتاج اليه كل إسداء يستهدف الجمال ، كائننا ما كان شكله .

ان العمل الفني لدو غنى عظيم ، ومظاهره عديدة للغاية ، بحيث يسهل الاخذ بهذه المعايير الخاصة او تلك لتقسيم الموضوع . ومن يقع اختياره على مظهر واحد ياخذ بمعيار واحد ، لا يلبث ان يتخبط في تناقضات منطقية ، نظرا الى ان المظهر المختار لا يوجد لذاته وانما يرسم مبدا اعلى يكون تابعا له . صحيح انه يبدو منطفيا اذا نظرنا اليه في خصوصيته ، لكنه بصفته خاضعا لمبدا اعلى يكون تابعا له . لقد وجد من اراد ان يقيم التقسيم على اساس العلاقات بالزمان والمكان ؛ لكن هذه العلاقات مجردة تماما . عندئذ تغدو الهندسة المعمارية تبلورا ، والنحت شكلا عضويا للمادة ، والرسم سطحا وخطا . وفي الموسيقى يرتد الزمان الى النقطة ، الى النقطة التي لا تكون فارغة ابدا ، اي الى الزمان ؛ ويطرا اخيرا في الشعر تعين آخر غير ذلك التعين المجرد في حسيته . لكن عند هذه الدرجة الاعلى ، يتجاوز الفن نفسه ويفقدو نثرا ، فكرا .

ان ما تحققة الفنون في كل عمل فني : منظور اليه على حدة ، انما هو ، بحسب مفهومها ، الاشكال العامة لفكرة الجمال قيد التطور . ويبدو الفن ، بصفته التحقيق الخارجي لهذه

الاشكال ، وكأنه باثنيون (١) يقوم فيه روح الجمال ، العاقل ذاته بذاته ، بدور المهندس المعماري والعامل معا ، ولن يقيض له ان يكتمل بناء الا بعد الوف السنين من التاريخ الكوني .

١ - البانيون : أشهر معابد روما ، شيده الرومان لعبادة الالهة جميعا.

فكرة الجَمال

سنعالج اولا ، في ما يلي ، فكرة **الجمال** . وسنتناول هذه
الفكرة من جوانب ثلاثة : اولا ، **الجمال بوجه عام** ؛ ثانيا ، **الجمال**
من حيث تمايزه عن **الجمال بوجه عام** ، من حيث تخصصه في
شكل **جمال فني** . وهذا الاخير هو **الجمال** بحصر المعنى ، هو
المثال بوجه عام . ثالثا واخيرا ، سنعالج **تظاهر المثال** ، **التصوير**
عنه ، **تفريده** و**تحقيقه** .

- ١- الفكرة
- ٢- المثال
- ٣- الجمال الفني أو المثال

الفصل الأول

الفكرة

- ١ -

الفكرة والروح المطلق

نبدأ بالفكرة : فتمحيصها سيكشف لنا عن العلاقات القائمة بين الفن وبين الميادين القريبة اليه .
قد يبدو من المفيد هنا أن نستعرض شتى المحاولات التي بذلها الفكر ليعقل الجمال ، وأن نحللها ونصدر بشأن كل واحدة منها حكما . ولكن هذا بالتحديد ما كنا فعلناه جزئيا فسي

الدخل الى علم الجمال، ثم ان الدراسة العلمية الحقيقية لا يمكن، من جهة اخرى ، ان تكفي بتمحيص ما احسن او اساء الآخرون فعله ، كما لا يمكن ان تكفي باستقاء المعلومات من عند الآخرين . ولعل الاجدر بنا ، على العكس ، ان نعيد الى الازهان بافتضاب ان الكثيرين يعتقدون ان الجمال بوجه عام ، وعلى وجه التحديد من حيث هو جمال ، غير قابل لان يُحبس في مفاهيم ، ويبقى بحكم ذلك موضوعا يعجز الفكر عن ادراكه . وجوابنا هنا على هذا الفهم للامور هو كالآتي : صحيح ان كل ما هو حقيقي يعتبر ، حتى في ايامنا هذه ، غير قابل للتصور وان تنتهي الظاهرة وعرضيتها الزمنيين هما وحدهما القابلان لان يقعا تحت الادراك، لكننا نعتقد نحن على العكس ان الحقيقي هو وحده القابل للنصور لان اساسه هو **المفهوم المطلق** ، وبتعبير ادق - الفكرة . والحال ان الجمال ، بالنظر الى انه نمط معين لنظهير الحقيقة وتمثيلها ، يعرض نفسه من كل جانب للفكر المفهومي متى ما كان هذا الفكر يمتلك حقا القدرة على صوغ المفاهيم . ونحن لا ننكر ان ما من مفهوم لحقه في ايامنا هذه من عثر الحظ ما لحق المفهوم نفسه : **المفهوم** في ذاته وبما هو كذلك : اذ يقصد بالمفهوم بوجه عام دقة واحادية جانب مجردتان لجهود التمثل ولمنتجات ملكة الفهم ، مما يقضي على كل امكانية لسوق كلية الحقيقة والجمال العيني في ذاته الى مجال الوعي بواسطة الفكر . ذلك ان الجمال، كما سبق لنا ان اوضحنا (وكما سنعود الى ايضاح ذلك لاحقا) ، ليس تجريدا من تجريدات ملكة الفهم ، وانما هو المفهوم في ذاته، العيني والمطلق ، وبتعبير آخر ، الفكرة المطلقة . وحتى نعطي عن الفكرة تعريفا ادق وأوضح ، فسنقول ان الفكرة ، من حيث انها موجودة في ذاتها ولذاتها ، هي ايضا الحق في ذاته ، هي ما يدخل في عداد الروح بصورة عامة ، هسي الروحي الكوني ، الروح المطلق . وما الروح المطلق الا الروح من

حيث هو كوني ، وليس من حيث هو خاص ومتناه . انه يتحدد على انه :الحق الكوني في حقيقته . صحيح اننا اعتدنا على وضع الروح والطبيعة في صف واحد ، فكان هذه تعادل هذا مرتبة ومقاما ، وكان العلاقات القائمة بين الروح والطبيعة علاقات ند بند . علاقات صنوين لكل منهما استقلاله . لكننا نصادر هنا على تعارض بين الروح والطبيعة . فالروح ، الذي يتحرر من الطبيعة ليعارضها ، ليس هو الروح المطلق ، وانما الروح المتناهي الذي ينلقى حقيقته من الروح المطلق المطروحة فيه الطبيعة طرحا مثاليا . انه الروح الذي يتميز بفضل نشاطاته الحاشية وينحل الى حدين متضادين : الطبيعة والروح المتناهي ، هذين الحدين اللذين يمثلان فعلا الفكرة الكلية ، ولكنهما يمثلانها فحسب ، من دون ان يكونا شكلها الحقيقي .

غير ان ذلك ليس سوى وجهة نظر الروح المتناهي الذي تكمن حقيقته بالاحرى في الروح المطلق الذي هو الاتحاد بين ذاته وبين الطبيعة . فالطبيعة اذن لا وجود لها بالنسبة اليه الا في الفكرة ، بوصفها شيئا مفترضا . وبالنظر الى ان الروح نشاط يستطيع بفضل ان يميز نفسه عن نفسه ، ينجم عن ذلك ان ما يصدر عن الروح بفعل التمايز . اعني الطبيعة ، يتضمن الفكرة والروح في كليتهما ، ولكن فقط من حيث هما طبيعة ؛ فالروح لم يرق بعد الى حقيقته . والروح يقده دليلا على سخائه حينما يبث فسي الطبيعة كل امتلاء كينونته ، لكن هذا الامتلاء يتناقض وذاتية الروح على صعيد الوجود الفعلي . الطبيعة اذن شيء مفترض ، مخلوق ، وحقيقتها تكمن في مثالبها ، في ساليبتها . لكن الذاتية تتضمن ما هو مغاير لها ؛ وتمتلك القدرة على وقوف موقف المعارضة منه وعلى معاملته على انه شيء سالب . انها سلبية لامتناهية ، نفي للنفي الذي الطبيعة ممثلته .

هذه المثالية وهذه السلبية اللامتناهية هما اللتان تشكلان المفهوم العميق للذاتية الروح . لكن الروح ، من حيث هو ذاتية ،

ما هو بعد سوى حقيقة الطبيعة ، وذلك ما دام لما يشكل بعد مفهومه لنفسه . فالطبيعة لا تبدى له بوصفها مغايرة ، بوصفها ما فرضه هو نفسه ، وانما بوصفها ما هو مكوّن غير تكوينه ، بوصفها ما هو محدود وغير متجاوز ؛ مع هذه الطبيعة تحديدا يقيم الروح ، من حيث هو الذاتي ، في وجوده المكوّن من الإرادة والمعرفة ، علاقة هي كالعلاقة التي يقيمها مع موضوعية جاهزة التكوين لا يبدو هو نفسه ان يكون ندا لها . هذا ما يفسر الطابع المتناهي للروح ، النظري والعملي على حد سواء ، ومحدودية المعرفة ، ومحض الامتثال للواجب في تحقيق الخير . هنا ، كما في الطبيعة ، لا يرقى التظاهر الخارجي الى مستوى ماهية الروح الحقيقية، فاذا باللوحة التي تعرض نفسها لانظارنا لوحة مشوشة تعج بثتى صنوف المهارات والاهواء والآراء والاهداف والمواهب التي يجد بعضها في إثر بعض ويهرب واحدها من الآخر ، فتارة تتفق وطورا تختلف وتتناقض ، مفسحة في المجال امام المصادفة كما تتدخل بأشكال بالغة التنوع في توجيه الإرادة والصبوات ، وفي تعيين الوجهة التي تتجه اليها الآراء والافكار ، اما بتشجيعها والاختد بناصرها وإما بتثويشها وتعكيرها . على هذا النحو يتبدى للعيان الروح المتناهي ، الروح في تظاهراته الزمنية ، الروح المتناقض مع نفسه ، وبالتالي اللاغسي ، غير الراضي ، التمس . ذلك ان الترضيات التي يتم الحصول عليها على هذا النحو هي على الدوام ، وبحكم طابعها المتناهي ، محدودة ، مرئقة ، نسبية ومعزولة . لذا يتطلع النظر والوعسي والإرادة والفكر الى التسامي فوق مستوى هذه الدائرة ، ويطلب ويجد في مكان آخر الشمولية الحقّة والوفاق والرضى : في لاتناهي الحقيقة . هذا الوفاق وهذا الرضى ، اللذان اليهما ترفع عقلانية الروح الدينامية مادة تناهيا ، يمثلان الكشف الحقيقي عما هو عالم الظاهرات منظورا اليه من وجهة نظر مفهومه . فالروح يعقل

التناهي بانذات بوصفه نفيته ، فيدرك عن هذا السبيل
اللامتناهي . وما حقيقة الروح المتناهي هذه سوى الروح المطلق .
فالروح المطلق هو تلك الكلية ، هو الحقيقة العليا .

نلكم هي النقطة التي سنبدأ منها تأملاتنا في الفلسفة ،
والتي بها نزمع أن نربط الفن . والدليل على أن هذه هي بالفعل
وجهة النظر التي يخلق بنا أن ننظر الى الفن منها ، انما نجده في
اقسام الفلسفة التي عالجتها سابقا والتي يتنا فيها ان الطبيعة
ذاتها ترقى ، بما هي كذلك ، الى مستوى الروح وتدخل فسي
حقيقته ، وان الروح ، الذي هو في البدء روح متناه ، يعي من
خلال هذا التناهي سلبيته . نقول ان الطبيعة تترد الى حقيقتها،
وهذه الحقيقة هي الروح . اذن بقدر ما يكون الروح على صلة
في وجوده بالطبيعة ، يكون هو الروح المتناهي . وعندئذ يحدث
تطور يأخذ بنفسه الروح - الذي ما كان فعله يتجاوز في البداية
فعل الوجود ، بله الوجود المباشر - علما بطابعه المتناهي ويدركه
بوصفه شيئا سالبا ، ويدرك في الوقت نفسه الروح المطلق على
انه وحده الحقيقي ، بحيث يغدو هذا الروح المتناهي هو نفسه
مطلقا . ذلكم هو الروح العملي الذي يحقق الخير والحق ،
ويستمد حقيقته الخاصة به من الروح اللامتناهي ، المطلق .

نحن نطرق اذن مضمار الفن من وجهة نظر الروح المطلق .
وبالفعل ، يعلو مضمار الفن على مضمار الطبيعة ويسمو على
مضمار الروح المتناهي ؛ وهو لا يتفق لا مع مضمار المنطق ، حيث
ينشط الفكر وينبسط من اجل ذاته ، ولا مع مضمار الطبيعة ،
حيث يتموضع هذا الفكر . والجمال الفني لا وجود له فسي
الطبيعة ؛ فهو ليس ذا صفة منطقية ، كما انه لا يندرج في عداد
الروح المتناهي ؛ لا في عداد الفكر المحض والبسيط ، الفكر الذي
ما هو سوى فكر ، ولا في عداد اهداف الروح المتناهي وانماله ؛
انما انتماؤه الى دائرة الروح المطلق ؛ والفن ينطوي بالفعل على
معرفة بالروح المطلق بوصفه موضوعا للروح المتناهي . والحال

ان الروح المطلق ، بقدر ما يكون موضوعا ، يواجه الفكر المتناهي ويتصرف هو نفسه كروح متناه . واذا نظرنا الى هذا الوضع من وجهة نظر اسمى ، من وجهة نظر تأملية ، امكننا تفسيره بالقول ان الروح ، من حيث هو وعي ، يتميز عن نفسه ، وعن طريق هذا التميز ، هذا الانقسام في ذاتيته ، يقدو روحا متناها .

ان الروح المطلق يعارض نفسه بنفسه ، من خلال وحدته ، بوصفه روحا متناها ؛ وهو لا يكون روحا مطلقا الا بقدر ما يتم الاعتراف به بهذه الصفة في وحدته . وبما ان هذه هي وجهة نظر الفن ، منظوروا اليه في اسمى مراتبه واكثرها حقيقية ، يتضح للعيان للحال ان الفن يعادل الدين والفلسفة مقامسا ويساويهما منزلة . فالنقطة المشتركة بين الفن والدين والفلسفة هي ان الروح المتناهي يمارس فعله على موضوع مطلق ، هو الحقيقة المطلقة . ففي الدين يرتقى الانسان بنفسه الى ما فوق اهتماماته الخاصة ، الى ما فوق آرائه وتصوراته ومنازعه الشخصية ، الى ما فوق معرفته الفردية ، باتجاه الحق ، اي باتجاه الروح الذي هو في ذاته ولداته . وكذلك الفلسفة : فموضوعها هو هذه الحقيقة عينها ؛ وهي تعقل الحق ولا موضوع لها سوى الله ؛ وهي في جوهرها لاهوت وقداس إلهي . وبوسعنا ، اذا شئنا ، ان نطلق عليها اسم لاهوت العقل ، القداس الإلهي للفكر . الفن والدين والفلسفة لا تختلف اذن الا بالشكل ؛ اما موضوعها فواحد .

لو القينا نظرة على المضمون الكامل لوجودنا ، لاكتشفنا ، حتى في وعينا العادي ، اكبر تشكيلة من الاهتمامات ومن وسائل تلبيتها . وأول ما نجد فيه المنظومة الواسعة من الحاجات المادية التي تعمل ، في سبيل تلبيتها ، صناعات عديدة ، علاوة على التجارة والملاحة والفنون التقنية ؛ ونجد فوق هذه المنظومة عالم الشرائع والقانون والحياة العائلية والطبقات الاجتماعية ومضمار

الدولة الهائل ؛ وتلي ذلك الحاجة الدينية الموجودة في نفس كل انسان والتي تجد تلبيتها في حياة الكنيسة؛ ونجد اخيرا النشاط العلمي ، المتعدد والمتصالب الفروع ، في جملة المعارف والعلوم. وفي داخل هذه الدوائر تتم ايضا ممارسة النشاط الفني ، المتولد عن الحاجة الى الجمال الذي تنأى عن تحقيقاته تلبية روحية . والسؤال الذي يطرح نفسه في هذه الحال هو ذاك المتعلق بمعرفة ما الضرورة الداخلية التي تتجاوب مع هذا الاهتمام بالجمال ، مع هذه الحاجة الى الفن ، قياسا الى سائر ميادين الحياة والعالم . وقد يداخلنا الاعتقاد للوهلة الاولى بأن مجرد وجود هذه الدوائر جميعا كاف لنا بذاته وان كل سؤال يتخطاه هو سؤال باطل ولا طائل فيه . غير ان العلم يتطلب ان نبحث عن العلاقات الجوهرية والحميمة لهذه الدوائر وعن تبعية بعضها لبعضها الآخر . والحال ان العلاقات التي تربط هذه الدوائر بعضها ببعض ليست محض علاقات نفعية ، اذ ان هذه الدوائر مكملة لبعضها بعضا ، بمعنى ان هذه الدائرة تشتمل على انماط من النشاط اسمى من الانماط التي تشتمل عليها تلك الدائرة ، فيترتب على ذلك ان الدائرة التي تشغل منزلة دنيا تسعى الى تجاوز نفسها ، والى ردم ما كان يبدو من قبل وكأنه ثغرة ، وذلك بتوفيرها تلبية اعمق لاهتمامات اوسع وأرحب .

وإذ نعيد التذكير هنا بما سبق ان قلناه بخصوص مفهوم الجمال والفن ، سنلج مرة اخرى على مظهره المزدوج : فمن جهة اولى المضمون والغاية والمدلول ، ومن الجهة الثانية التعبير والتظاهر والواقع . وبين هذين المظهرين تشابك وتداخل ، بحيث ان الخارجي او الخاص لا يكون له من مبرر للوجود الا بقدر ما يكون تعبيرا عن الداخلي ، وليس في العمل الفني من شيء سوى ما يرتبط بالمضمون وما يفيد في التعبير عنه . وما سميتاه بالمضمون او المدلول هو البسيط في ذاته ، الشيء بالذات ، المتقلص الى تعييناته الاكثر بساطة والجامعة مع ذلك ،

وهذا ما يختلف به عن التنفيذ . على هذا النحو يمكن ، على سبيل المثال ، تلخيص مضمون كتاب من الكتب بكلمتين أو قضيتين ، ولا يفترض بالكتاب ان يحتوي شيئاً آخر غير ما سبقت الإشارة اليه في الخلاصة التي تعطينا الخطوط العامة للمضمون . هذا الشيء البسيط ، هذا الموضوع الذي يقدم اساساً للتنفيذ، هو المجرد ، بينما التنفيذ هو العيني .

بيد ان دور حدي هذه المقابلة ليس ان يقف موقف اللامبالاة واحدهما تجاه الآخر ، وليس ان يصطف واحدهما الى جانب الآخر على نحو خارجي صرف (نظير اللامبالاة الخارجية لهذا اللون او ذاك ولهذه الكمية او تلك ، الخ ، حيال هذا الشكل الهندسي او ذاك ، سواء اكان مثلثاً او إهليلجياً ، في بساطة مضمونهما) ، ولكن المدلول ، بالرغم من انه مجرد من حيث هو مضمون صرف، مقبض له ان يتحقق ، اي ان يصبح عينياً . وعندئذ يطرأ وجوب كينونة . فكأنه ما كانت قيمة مضمون من المضامين ، لا بسعنا الاكتفاء بطابعه المجرد ، بل نطلب شيئاً آخر . فبيت القصيد هنا حاجة غير ملبأة وشعور بعدم الكفاية لدى الذات ، دأبهما أن يلغيا نفسيهما لينقلبا الى رضى واكتفاء . بهذا المعنى يمكن ان يعتبر المضمون ذاتياً ، داخلياً صرفاً ، بينما يقابله الموضوعي ، ومن هذه المقابلة ينبع مطلب موضوعة الذاتي . هذا التعارض بين الذاتي والموضوعي ، وضرورة الفائه ، يشكلان واقعة عامة تتحقق في كل شيء وفي كل مكان . وبالاساس ، ترتكز حيويتهما الجسمانية ، وعلى الاخص عالم غاياتنا واهتماماتنا الروحية ، الى مطلب تمرير ما هو في البدء ذاتي وداخلي صرف في مجرى الموضوعية ، وانما عندما يلبي هذا المطلب يتحقق وجود كامل ، هو وحده القمين بأن يرضينا ويشفي غلتنا . وعليه ، اذا لم يكن لمضمون الغايات والاهتمامات من وجود في البدء الا في شكل ذاتي، فهذا يشكل بالنسبة اليها تحديداً، وهذا التحديد يتسبب

بدوره في إحداث ضيق والم نحس بهما على انهما حالة سالبة ، وهذه الحالة السالبة لا بد من الغائها ، بما هي كذلك ، كيما ينقشع الشعور بعدم الكفاية الذي يثقل بوطائه علينا ، بحكم ذلك الحد المعلوم والمدرک بالفکر . وليس الوضع في الحقيقة وضع الذاتي الذي يفترق فحسب الى الموضوعي ، وانما المسألة مسألة علاقة أوثق وارتباط أكثر حميمية: فالذاتي يشعر في داخل ذاته وبالنسبة الى ذاته بنقص، بنفي يسمى بدوره الى نفيه. والذات تمثل من تلقاء نفسها ، وطبقا لمفهومها ، الكل ، اي لا الداخلي فحسب ، بل كذلك تحقيقه في الخارجي وبالخارجي . ولو كانت في وجودها أحادية الجانب ، ذات مظهر واحد ، لسقطت نفي التناقض الناجم عن كونها تمثل الكل بمفهومها ، ومظهرا واحدا من هذا الكل بوجودها الفعلي . لذا لا تصير الحياة ايجابية الا بالغائها ذلك النفي من ذاتها . وأعظم امتياز يتمتع به الأحياء هو انه مقيض لهم ان يمروا بضرورة التعارض والتناقض والنفي هذه ، الى أن يتصالح الحدان المتقابلان ؛ أما ما هو ايجابي دفعة واحدة ونهائية وما يبقى كذلك ، من دون ان تكون هناك حاجة الى المصالحة ، فغريب عن الحياة . فالحياة تتقدم نحو النفي ، مع ما ينطوي عليه من ألم ، ولا تغدو ايجابية قياسا الى ذاتها الا بتهدئة التعارض وتسكين التناقض . لكنها لن تكون الا حياة باطلة ولا طائل فيها ، اذا ما تجمدت في التعارض واستقرت على التناقض .

تلكم هي التعاريف التي نحن بحاجة اليها هنا ، وان قدمناها في شكل مجرد .

والحال ان اسمى مضمون يقدر الذاتي على تصويره هو مضمون الحرية ، التي هي أرفع تعيين للروح . من وجهة النظر الشكلية أولا ، بمعنى ان الذات لا ترى في ما يحيط بها شيئا غريبا عنها ، لا حدا ولا حاجزا ، بل تهتدي على العكس الى

نفسها في هذا المحيط . والحرية ، اذا ما نظرنا اليها من وجهة النظر الشكلية الخالصة هذه ، تعني زوال كل يؤس وكل شقاء ، وتصالح الذات مع العالم الذي يفتدو في هذه الحال مصدرا للتلبية والرضى ، واختفاء كل تعارض او تناقض . لكن للحرية مضمونا عقلانيا ايضا : الاخلاقية في الافعال ، والحقيقة في الفكر ، على سبيل المثال . لكن ما دامت الحرية ذاتية ، من غير ما تظهر خارجي ، تجد الذات نفسها بمواجهة ما هو غير حر ، بمواجهة ما هو موضوعية وضرورة طبيعية صرف ، ومن هنا تنبع الحاجة الى توفيق هذا التعارض . كما ينشعب تعارض مماثل ، من جهة اخرى ، في داخل الذات . عند الحديث عن الحرية اذن ، ينبغي ان يؤخذ بعين الاعتبار ، من جهة اولى ، ما هو في ذاته كلي ومستقل ، نظير القوانين العامة للعدل والجمال والحق ، الخ ، ومن الجهة الثانية فرائز الانسان وعواطفه وميوله واهواؤه ، وباختصار ، كل ما يؤويه القلب العيني للانسان الفرد . وبين هذين الحدين المتقابلين يدور صراع لا هوادة فيه ، هو بداته مصدر لمشاعر يأس وقنوط ، ولآلام واوجاع عميقة مبرحة ، ولشعور لا يقل عمقا بعدم الرضى . ان الحيوانات تعيش في سلام وطمانينة مع انفسها ومع الاشياء المحيطة بها ، لكن طبيعة الانسان الروحية تحكم عليه بأن يعيش في حالة من التمزق والازدواج وبأن يتخبط وسط التناقضات الناجمة عن هذه الحالة .

لا يملك الانسان ان يكتفي بحياة لا تتجاوز عالمه الداخلي ، حياة حبسية في الفكر المحض ، في عالم القوانين بطابعها الشمولي ، بل يحتاج ايضا الى وجود حسي يمكنه فيه ان يطلق العنان للاندفاعات العاطفية ولخلجات القلب ، وباختصار ، الى حياة نفسية . والفلسفة تعقل هذا التعارض بصورة بالغة العمومية ، والوسائل التي تقترحها بغية الغائه هي بدورها ذات صفة بالغة العمومية . بيد ان الانسان يصبو ، من خلال مباشرة

حياته ، الى تلبية مباشرة ايضا . وفي منظومة الحاجات الجسمانية على وجه التحديد نلاحظ اول امتصاص للتعارض المذكور . فما الجوع والعطش والتعب والاكل والشرب والشبع والنوم ، الخ ، سوى أمثلة في هذه الدائرة على شبيه ذلك التعارض وعلى امتصاصه وحله . ولكن مضمون التلبية فسي مضمار الحاجات الجسمانية هذا يتسم بطابع متناه ومحدود ؛ فالتلبية غير مطلقة ، وسرعان ما يعقبها تجدد الحاجة . وفعل الاكل والنوم والشبع لا يعطي بحال من الاحوال نتائج نهائية ، اذ سرعان ما يعاود الجوع والتعب ظهورهما في اليوم التالي . اما في المضمار الروحي فينشد الانسان التلبية والحرية في الإرادة والمعرفة ، في الافعال والمعارف . فالجاهل ليس حرا ، لانه يجد نفسه في مواجهة عالم يحتل مكانا فوقه وخارجه ، وهو له تابع ، من دون ان يكون هذا العالم الغريب من صنعه ومن دون ان يشعر انه فيه في بيته . وليس لطلب المعرفة ونشدان العلم ، من ادنى الدرجات الى اعلى المستويات ، من مصدر آخر سوى هذه الحاجة التي لا تقاوم الى الخروج من حالة اللاحرية هذه ، سوى تلك العالم بالتصور والفكر . ومن جهة اخرى ، لا تعني الحرية في العمل سوى موافقة العقل الذي يقضي بان تفسد الإرادة حقيقة واقعة . وتحقيق الإرادة هذا ، وفقا لمتطلبات العقل ، يتم في الدولة . ففي دولة منظمة وفقا لمتطلبات العقل ، تكون جميع القوانين والمؤسسات تحقيقات للإرادة ، طبقا لتعييناتها الأكثر جوهرية . وبقيام دولة كهذه ، لا يعود العقل الفردي يجد في هذه المؤسسات سوى تحقيق ماهبته بالذات ، وحينما يمثل لهذه القوانين فانه لا يمثل ني خاتمة المطاف الا لنفسه . وكثيرا ما يخطئ الناس بين الحرية والعسف ؛ لكن ما العسف الا حرية لاعقلانية ، بالنظر الى ان الاختيارات والقرارات التي تنشأ عنه لا تملئها ارادة عاقلة ، بل نزوات طارئة ودوافع حسية

خارجية .

على هذا النحو تجد الحاجات الجسمانية ، وكذلك المعرفة والارادة ، تلبية عقلية في العالم ، ويكون التعارض بين الذاتي والموضوعي ، بين الحرية الداخلية والضرورة الخارجية ، قد وجد حله بملء الحرية. بيد ان مضمون هذه الحرية وهذه التلبية يبقى مع ذلك محدودا ، مما يحكم على طابع هذه وتلك بأن يبقى طابعا متناهما . والحال انه حيثما وجد تناسا ، عاود التعارض والتناقض ظهورهما ، وتبقى التلبية نسبية صرفا . صحيح ان الجانب العقلاني مني وحررتي وارادتي معترف بها في القانون وواقعه على سبيل المثال؛ فاعتباري كشخص قائم، وقائم كذلك احترامي بهذه الصفة ؛ وأنا مالك ، وما املكه يجب ان يخصني الى الابد ؛ وحينما تتعرض ملكيتي للخطر ، يتوجب على المحكمة ان ترد الي حقوقي . لكن هذه الحرية وهذا الاعتراف لا يطلان سوى جوانب نسبية واشياء منعزلة : **هذا البيت ، هذا المبلغ من المال ، هذا الحق المحدد ، هذا القانون المعين ، الخ ، وكذلك هذا العمل بعينه ، وهذا الواقع المنفرد بعينه .** لكن ما ينتصب على هذا النحو امام الوعي انما هي التفاصيل التي تقوم فيما بينها بكل تأكيد علائق تجعل منها كلا متناسقا ، غير ان هذه العلائق تندرج في مقولات نسبية وتكون مرهونة بشروط كثيرة يكون من نتيجة وجودها اما الظهور المؤقت للتلبية وإما عدم ظهورها . صحيح ان حياة الدولة هي ، في مجملها ، كلية ناجزة : فالامير، والحكومة ، والمحاكم ، والجيش ، وتنظيم المجتمع المدني ، والعشرة الاجتماعية ، الخ ، والحقوق والواجبات ، والغايات وتلبيتها ، وتنظيم التجارة ، الخ ، كل ذلك يجعل من الدولة عضوية كاملة ، ناجزة ، مضبوطة . لكن المبدأ بالذات السدي تجسد حياة الدولة واقعه والذي باسمه ينشد الانسان تلبيته ، يبقى ، كائنة ما كانت مظاهراته الخارجية والداخلية ، أحادي الجانب ومجردا في ذاته . فما تتجلى فيه هو فقط الحرية

العقلانية للارادة ، هو فقط الدولة ، بل هذه الدولة الخاصة او تلك ، اي دائرة خاصة من الوجود ، والحرية لا تتجلى فعليا الا في الواقع المنعزل لهذه الدائرة. والانسان نفسه يدرك ان الحقوق التي يحوزها ، والواجبات التي تقع على عاتقه في هذه المجالات ، والتي تتسم هي نفسها بطابع محدود ومتناه ، تحتاج ، سواء امن وجهة النظر الموضوعية ام من وجهة نظر علاقاتها بالذات ، الى ضمانة ومصادقة اعلى واسمى .

ان ما ينشده ، من هذا المنظور ، الانسان المضغوط عليه من كل جانب بالمتناهي ، هو مضمار جوهرى وسام من الحقيقة تجد فيه تعارضات العالم المتناهي وتناقضاته حلها الاخير ، كما تجد فيه الحرية تلبيتها كاملة . ولا يمكن لهذا المضمار ان يكون سوى مضمار الحقيقة في ذاتها ، وليس الحقيقة النسبية . ان الحقيقة الاكثر سموا ، الحقيقة بما هي كذلك ، هي وحدها المؤهلة لتوفيق التعارض والتناقض ، تعارض الحرية والضرورة وتناقض الروح والطبيعة ، والمعرفة والموضوع ؛ وباختصار ، ان التعارض والتناقض بوجه عام ، كائنا ما كان شكلهما ، يفقدان عنده كل قيمتهما وكل قوتهما . وبفضل هذه الحقيقة ، يكون قد تسم البرهان ، من جهة اولى ، على ان الحرية بما هي كذلك ، اي الداتية والمعزولة عن الضرورة ، ليست حقيقة بكمية مطلقة ، وعلى انه من غير الممكن ، من جهة ثانية ، عزو طابع مطلق الى الضرورة المنعزلة . والحال ان الوعي العادي ، عاجز عن تجاوز هذا التعارض ، يتمسك ، ياسا منه وقنوطا ، بالتناقض او ينبله معتمدا في ذلك وسائل معينة . بيد ان الفلسفة تلج الى داخل التعمينات المتناقضة بالذات ، وتتعرفها ، بالاستناد الى مفهومها ، بوصفها احادية الجانب ، وبالتالي غير مطلقة ، ولكن في الوقت نفسه بوصفها قابلة للمصالحة والتوفيق ولاخذ مكانها في الانسجام والوحدة ، اي في الحقيقة . ومهمة الفيلسوف ان

يتأمل الحقيقة على ضوء هذا المفهوم . والحال انه اذا كانت الفلسفة تنظر الى كل شيء على ضوء المفاهيم ، وهذا ما يجعل منها نمط التفكير الوحيد الشامل والحقيقي ، فهذا لا يغير شيئا في واقع ان المفهوم ، اي الحقيقة في ذاتها ، شيء ، وان الوجود المطابق او غير المطابق لها شيء آخر . ففي الواقسع المتناهي ، توجد التعمينات المطابقة للحقيقة خارج بعضها بعضا ، مما يجعلنا نواجه انفصال ما لا يقبل انفصالا بمقتضى الحقيقة .

على هذا النحو يكون الكائن الحي ، على سبيل المثال ، فردا، ولكنه فرد يجد نفسه ايضا ، من حيث هو ذات ، في تعارض مع الطبيعة اللاعضوية التي تحيط به . والحال ان المفهوم يشتمل على الاثنين كليهما في حالة تصالع ؛ غير ان الوجود المتناهي يفصل بينهما ويؤلف ، بحكم ذلك ، واقعا غير مطابق لا للمفهوم ولا للحقيقة . يمكننا اذن ان نقول ان المفهوم هو في كل مكان ، لكن النقطة الهامة هي ان نعرف ان كان المفهوم يتحقق بحسب حقيقته ايضا في تلك الوحدة التي تبقى فيها المظاهر الخاصة والتعارضات قائمة بعضها بجانب بعضها الآخر ، مجردة من كل استقلال وثبات فعليين ، وبوصفها في الوقت نفسه آناء مثالية يجمع بينها اتفاق حر . ان الحقيقة والحرية والتلبية هي التي تؤلف الواقع الحقيقي لهذه الوحدة العليا . ومن يمش في دائرة تسودها هذه الوحدة ، يمش ومو الحقيقة ، ويساوره الاحساس بأن هذه الحقيقة هي السعادة من منظور الشعور ، وهي المعرفة من منظور الفكر ؛ وما هذه الحياة سوى الحياة في الدين . ذلك ان الدين يشكل الدائرة العامة التي يأخذ فيها الانسان علما بالكلية العينية الوحيية التي تتحد فيها ماهيته الخاصة وماهية الطبيعة ، وهذا الواقع الحقيقي الوحيد يتبدى له على انه القوة العليا التي تسيطر على كل ما هو خاص متناه ، والتي بفضلها يعود كل ما هو منقسم ومنفصل ومناقض الى الاندماج في وحدة عليا ومطلقة .

يدخل الفن هو الآخر ، وبقدر ما يهتم بالحقيقة بوصفها موضوعا مطلقا للوعي ، في نطاق الدائرة المطلقة للروح ، ويحتل على هذا النحو ، بمضمونه ، نفس المكانة التي يحتلها كل من الدين ، بأكثر معاني هذه الكلمة خصوصية ، والفلسفة . ذلك ان الفلسفة ليس لها هي الاخرى من موضوع سوى الله ، وعليه فانها لاهوت عقلائي في الجوهر وقداس إلهي تجلة للحقيقة .

لكن ان يكن لعوالم الروح الثلاثة هذه مضمون واحد ، فانها تختلف بالمقابل بالشكل الذي يمثل فيه للوعي ، في كل واحد من هذه العوالم الثلاثة ، الموضوع نفسه ، اي المطلق .

هذه الفوارق في الاشكال ترجع الى مفهوم المطلق بالذات . فالروح ، من حيث هو روح حقيقي ، يوجد في ذاته ولداته ؛ اذن ليس هو ماهية مجردة خارجية عن عالم المواضع ، بل هو موجود في داخل هذا العالم بالذات حيث يصون ويرعى في العالم المتناهي ذكرى ماهية الاشياء طرا ، الذكرى التي تسمح لهذا المتناهي بأن يدرك المتناهي ، اي نفسه ، بكيفية جوهرية ومطلقة .

واول اشكال هذا الادراك معرفة مباشرة ، وبالتالي حسية ، معرفة تنظر الى كل شيء من وجهة النظر الحسية والموضوعية ، وفيها يتم ادراك المطلق من قبل الحدس وفهمه من قبل الشعور . اما الشكل الثاني فشكل التصور الواعي ؛ والثالث هو شكل الفكر الحر الذي هو فكر الروح المطلق .

ينتمي الحدس الفني الى الفن الذي يعطي الحقيقة شكل تمثيلات حسية لها ، بما هي كذلك ، معنى ومدلول يتجاوزان نطاق الدائرة الحسية الصرف ، لكن الهدف الذي يحددانه لنفسهما ، من خلال هذه الوسائل الحسية ، هو أن يجعلا الروح قابلا للتصور والادراك في كل شموليته وكونيته ، اذ ان الوحدة التي يشكلها هذا الروح مع الظاهرة الفردية هي على وجه التحديد التي تؤلف ماهية الجمال وتمثيله من قبل الفن . والحال

ان هذه للوحدة ، التي هي في اساس الفن ، تتحقق ايضا في دائرة التمثيل - وليس فقط في دائرة الخارجية الحسية - وعلى الاخص في الشعر . ولكن حتى هذا الفن الاخير ، الذي هو اكثر الفنون روحية ، يتميز بوحدة مدلوله وشكله الفردي ، ولكن من دون ان يحول ذلك بينه وبين الوجود ايضا حيال الوعي التمثيلي، الذي بفضلله يدرك كل مضمون بصورة مباشرة ويفرد موضوعا تمثليا . ولنلاحظ للحال الواقعة التالية: فان يكن موضوع الفن الخاص به هو الحقيقة ، فان الروح يعجز عن جعل هذه الحقيقة فابلة للادراك بواسطة مواضيع طبيعية منعزلة ، نظير الشمس ، على سبيل المثال ، والقمر والارض والنجوم ، الخ . فجميع هذه المواضيع هي عبارة عن وجودات حسية ، ولكن جزئية وعاجزة، بحكم خصوصيتها بالذات ، عن اعطاء حدس الروحي .

اننا اذ نسلم للفن بهذه القيمة المطلقة ندع جانبا عن قصد الفكرة التي المعنا اليها اعلاه والتي مؤداها ان في طاقة الفن ان يستخدم اكثر المضامين تنوعا وأن يخدم اهتمامات ليست هي بحصر المعنى اهتماماته .

بالمقابل ، لا يندر ان يستخدم الدين الفن ليجعل الحقيقة الدينية اكثر محسوسة واسهل منالا على الخيال ، وهذا ما يبيع لنا ان نقول ان الفن يعمل في خدمة دائرة ليست بدائره . لكن في كل مرة يتثبت فيها الفن ويتوكد في اسمى كمال يمكنه ادراكه ، فانه هو على وجه التحديد الذي يعطي عن الحقيقة ، باشكاله المزوقة ، انسب تعبير واكثره مطابقة لماهيتها . من هذا القبيل ان الفن كان ، لدى الاغريق على سبيل المثال ، اسمى شكل يمكن فيه للشعب ان يتصور الآلهة وأن يعي الحقيقة . لذا اضحى فنانون اليونان وشعراؤها خالقي آلهتها ، اي ان الفنانين اعطوا امتهم تصورا محددا لحياة الآلهة وافعالها، كما اعطوا الدين مضمونا محددا .

يخطيء اذن من يحسب ان هذه التصورات والانعكاسات كان

لها وجودها السابق فى شكل مجرد فى الوعى قبل الشعر ،
بصفة مفروضات وتعيينات دينية ذات طابع عام ، وانه فى وقت
لاحق فحسب كساها الشعراء صورا فتجملت بخلية الشعر
الخارجية . بل العكس هو الصحيح : فالشعراء الماخوذون فى
دوامة النشاط الفنى ما كان يسعهم التعبير عما يختمر فى
انفسهم الا فى ذلك الشكل المحدد من الفن والشعر . وفى
اطوار اخرى من الوعى الدينى يمسى دور الفن فى الدائيرة
الدينية محدودا اكثر بكثير ، كما ان المصمون الدينى يضحي اقل
قابلية للتمثيل الفنى .

نلكم هى المكائنة البدئية والحقيقية التى يعترض فيها ان
نعينها للفن بوصفه اهتماما من اهتمامات الروح العليا .
لكن كما ان للفن فى الطبيعة وبى الدوائر المناهضة من الحياة
قبله . كذلك فان له بعده ، اى دائرة تتجاوز نمط فهمه وتمثيله
للمطلق . فالفن يحمل فى داخل ذاته حدوده ، ولا محيد امامه ؛
بحكم ذلك . من اخلاء مكانه لأشكال من الوعى اعلى واسمى .
هذا التحديد يعين ايضا المكائنة التى نعزوها بوجه عام الى الفن
فى حياتنا الراهنة . فالفن بالنسبة الينا لم يعد اسمى الاشكال
التي تؤكد فيها الحقيقة وجودها . وبصورة عامة اقلع الفكر منذ
زمن بعيد عن ان يعزو الى الفن وظيفة التمثيل الحسى للالهى .
هذا ما حدث لدى اليهود ولدى المحمدين على سبيل المثال ،
وحتى لدى الاغريق ، وذلك ما دام افلاطون قد وقف موقف
المعارضة الحازمة من آلهة هوميروس وهزودوس (١) . ولدى
كل شعب ادرك درجة متقدمة من الحضارة ، تأتى بوجه العموم

١ - هزودوس : شاعر يوناني من بداية القرن الثامن ق م . له اشعار
تعليمية ادبية تعرف بـ «الاشغال والابام» . «م»

ساعة يتمخض فيها الفن عن شيء يتجاوزه ويتخطاه . ومن ذلك ، على سبيل المثال ، ان العناصر التاريخية في المسيحية ، كظهور المسيح وحياته وموته ، قد اتاحت للفن ، وبخاصة الرسم ، فرصا عديدة للتفتح والازدهار ، على اعتبار ان الكنيسة نفسها يسرت له سلوك هذا الطريق وشجعت عليه ؛ لكن حينما تمخضت الحركة المؤيدة للعلم والبحث ، وكذلك الحاجة الى الروحية ، عن الاصلاح الديني البروتستانتي ، تجرد التصور الديني بدوره من طابعه الانسي واتجه نحو داخلية النفس والفكر . على هذا النحو ، فان بعد الفن يتمثل في ان الروح تلازمه الحاجة الى الا يعترف بصفة الحقيقة الحقة الا للحقيقة التي يكتشفها في داخل ذاته . والفن في بداياته يعطي انطباعا بالسر والغموض ويشير لدى الناس شعورا بالاسف تفسره بان منتجاته قد عجزت عن اعطاء تمثيل حسي وشامل لكل مضمونها . لكن حين يجد هذا المضمون في الفن تمثيلا التام الكامل ، يشيح الروح ، الذي يرنو بنظره الى ما هو ابعد ، عن هذه الموضوعية ليفرغ من جديد لنفسه . وهذا ما يحدث في ايماننا . ومن المباح لنا ان نأمل الا يكف الفن عن الارتقاء والتسامي والتجود ، لكن شكله كف عن تلبية حاجة الروح الاسمى . فمبلغا ما بلغ ايماننا بالتفوق الذي لا يضاهى لصور الالهة الاغريقية ، ومهما تكن الرفعة والجودة اللتين بهما مثل الله الاب والمسيح ومريم العذراء ، فان الاعجاب الذي يخامرنا لمراى هذه التماثيل والصور يصجز عن حملنا على الركوع .

ان اقرب مضمار يتجاوز ملكوت الفن هو مضمار الدين . نوعي الدين يأخذ شكل التصور ، فينتقل المطلق من موضوعية الفن الى داخلية الذات ويمثل للتصور بكيفية ذاتية ، بحيث يغدو القلب والنفس ، اي الذاتية بوجه عام ، اللحظة الرئيسية ، وبوسعنا وصف تقدم الفن هذا نحو الدين بالقول ان الفن لا يمثل سوى جانب واحد من الوعي الديني . وبالفعل ، واذا كان العمل

الفني يمثل الحقيقة ، الروح ، في شكل حسي ، شكل موضوع ، ويرى في هذا التمثيل التعبير المطابق عن المطلق ، فان الديسن يضيف الى ذلك التقوى التي تشكل الموقف الداخلي تجاه الموضوع المطلق . والحق ان التقوى غريبة عن الفسّن بما هو كذلك . فالتقوى تنأتى عن كون الذات تسمح بأن يدلف الى داخلها ما يرمي الفن الى جعله موضوعيا بالنسبة الى الحساسية الخارجية ، وتتماهى معه بحيث تغدو داخلية التصور وحميمية الشعور العنصر الاساسي في وجود المطلق . ان التقوى هي عبادة التواصل والاتحاد في اصفى اشكالها واكثرها حميمية وذاتية ؛ عبادة يتم فيها ، ان جاز التعبير ، امتصاص الموضوعية وهضمها ، ويندو مضمونها ، بعد تجرده من هذه الموضوعية ، ملك القلب والنفس .

اخيرا ، تمثل الفلسفة الشكل الثالث للروح المطلق . ذلك ان الدين ، الذي يتجلى فيه الله في البداية للوعي كموضوع خارجي - اذ لا مناص للمرء من ان يتعلم أولا ما هو الله وكيف تجلى ويتجلى - بشكل بالتأكيد عنصرا داخليا يحفز على الاتحاد ويملؤه ، لكن الداخلية التي تميز تقوى النفس والتصور ليست الشكل الاسمي للداخلية . ان الشكل الاصفى للمعرفة هو الفكر الحر ، الفكر الذي بفضلته يتخذ العلم لنفسه المضمون ذاته ويفدو بالتالي العبادة الاكثر روحية ، بمعنى ان الفكر يدلل على قدرته على ان يملك ويدرك ما هو مقدر عليه ، لولا ذلك ، ان يبقى مضمون التصور والشعور . على هذا النحو يلقي الفن والدين اتحادهما في الفلسفة : الاتحاد ، من جهة أولى ، بين موضوعية الفن الذي ان يكن قد فقد جانبه الحسي ، فقد وجد تعويضا عن هذه الخسارة في الشكل الاسمي للموضوعي ، اعني في الفكر ، ومن الجهة الثانية ، بين ذاتية الدين التي تطهرت وتصفّت لتغدو ذاتية الفكر . وبالفعل ، يشكل الفكر الذاتية الاكثر حميمية والاكثر اصالة ؛ والفكرة

الحقة ، التي هي في الوقت نفسه العمومية الاكثر كمالا والاكثر موضوعية ، لا تسمح لغير الفكر بأن يعقلها كما هي .
لا مناص لنا من الاكتفاء هنا بهذه الملاحظات القليلة عمن الفروق بين الفن والدين والفلسفة .

ان الوعي الحسي هو الاول لدى الانسان من حيث الترتيب الزمني ، وهو الوعي الذي يسبق كل وعي آخر . لذا كان الدين ، في اقدم اطواره ، دينا يحتل فيه الفن ومنتجاته المحسوسة مكانة بالغة الاهمية ، ان لم نقل أهم مكانة على الإطلاق . وانما في دين الروح فحسب يغدو الله : من حيث هو روح ، موضوعا لوعي أسمى ، ويتم تصويره على نحو أكثر اتصالا بالفكر ، مما يقيم في الوقت نفسه الدليل على ان التظاهرات الحسية للحقيقة لا تطابق الروح بما هو كذلك .

والآن ، وقد بتنا نعلم ما المكانة التي يشغلها الفن في مضمار الروح ، وما المكانة التي تشغلها فلسفة الفن بين سائر فروع الفلسفة ، يتعين علينا ان نتصدى في هذا القسم العام لبحث فكرة الفن العامة .

- ٢ -

الفكرة . الواقع . الواقع الحي

سوف نرى الآن الى الفكرة من خلال تعييناتها الاخرى ، وعلى الاخص الفكرة من حيث هي مثال . فالفكرة هي وحدة المفهوم والواقع . المفهوم هو النفس ، والواقع هو الضلّاف الجسمي . والمفهوم المتحقق واقعا هو الفكرة . ذلكم هو التعريف المجرد . لكننا نخطيء لو حسبنا ان المفهوم والواقع ، المتحدّين

في المثال ، يبطل الواحد منهما مفعول الآخر ، نظير جسمين كيميائيين اذا تراكبا فقد كل منهما صفاته الخاصة . كلا ، ان المفهوم هو الذي يقرر كل شيء . فهو الذي يمثل ، في الفكرة ، الوحدة ويؤدي ، بحكم ذلك ، الدور الراجح . والمفهوم باتحاده بالواقع في الفكرة . لا يقدم له اي تنازل ؛ فهو بالاساس ومن تلفاء ذاته وبحكم طبيعته الخاصة وحدة ، ومن ذاته يولد الواقع الذي فيه وبه يوالي انبساطه ، مع بقائه مماثلا لنفسه ، من دون ان يتنازل قيد انملة عن ماهيته . ان المفهوم يبقى كما هو بلا تغيير كعنصر راجح ، بينما يفقد الحامض ، على سبيل المثال ، حموضته في التفاعلات الكيميائية التي تؤدي الى ابطال مفعوله .

الفكرة اذن هي الواقعي بوجه عام ، ولا شيء غير الواقعي . وما هو واقعي يتجلى بادىء ذي بدء بصفته دا وجود خارجي ، بصفته واقعا حسا ؛ لكن الواقعي الحسي ما هو بحقيقي ولا بواقعي حقا الا بقدر ما يطبق المفهوم . فآنثذ فقط يكون حقيقيا ، لا بالمعنى الذاتي ، معنى التطابق بين تصوراتي والاشياء الموجودة . بل بالمعنى الموضوعي ، معنى التطابق بين موضوع خارجي او الانا الواقعي وبين المفهوم . وكل وجود خارجي لا يكون حقيقيا الا بقدر ما يطابق المفهوم ؛ اما اذا لم يطابقه فانه يبقى عبارة عن ظاهرة ، هذا صحيح ، وانها ظاهرة لا تحقق مفهومها ، بل هي شيء مغاير له .

غير ان المفهوم ينطوي على تعيينات : فقد يكون مجردا وقد يكون عينيا . انه عيني من حيث هو وحدة مواضيع شتى . واذا كان عينيا ، فانما من حيث ان الفروق المتعينة التي ينطوي عليها توجد فيه في حالة تعارض حاد ؛ فهو وحدة الفروق التي هي من طبيعة ذاتية فكرية *idéelle* ما دامت ماثلة في المفهوم ولم يُعبر عنها في الواقع . وما دام لا وجود لهذه الوحدة الا في المفهوم ، فهي التصور الذاتي لاني ؛ فلكان تعددية الفروق

مضغوطة في شخصي . لكن المواضيع لا توجد في الواقع فسي
حالة مضغوطة ، وانما هي منفصلة بعضها عن بعض . ان لدينا
مفهوما عن شيء ما . وليس للمفهوم من وجود حر الا لسدى
الانسان ، في وعيه . بينما هو غائص في واقعه في الاشياء
التلاصوية . نظير الشمس . او لدى الكائنات الحية غير الانسانية .
وفي المفهوم كمفهوم . تبغى التعيينات بسيطة وفكرية : وعلى
هذا النحو فان ما نسميه نفسا او ذاتا ليس سوى المفهوم ذاته
في رجوده الحر . انا اعلم انني احمل في نفسي كثرة كثيرة من
التصورات ، من الافكار ؛ لكن هذا المضمون . ما دام في نفسي
ولذاته . هو بلا جسم ، وذو تلاحم لامادي . نكروي محض .
انني عالم من تصورات ، وهذا العالم حبيس في الانا البسيط .
وما لم يتخط المفهوم حدود الانا ، يبق في دائرة المثالية
idéalité ويجعل بالتالي الانا شغافا تجاه نفسه . ويعرض
له انعكاسه الخاص . لكن التعيينات منفصلة في الواقع ،
ومشتملة على تشكيلة كبيرة من الاشكال ، وهي عديدة وتبدو
مسفلة بعضها عن بعض . لقد قلنا ان المفهوم يطابق النفس .
وان الواقع يطابق العنصر الجسماني . لكن هذا العنصر يوجد في
المكان . مما يترتب عليه انفصال اجزائه . عندئذ تخرج الفروق
المجنعة في المفهوم من دائرة المثالية : من دائرة الانا ؛ فيؤكد كل
منها استقلاله عن الباقي ، وبهذا يكون الاجزاء خارج بعضها بعضا
وانى جانب بعضها بعضا . ولدينا على ذلك مثال في بذرة
الشجرة . ففي البذرة ، هذه النقطة الصغيرة التي ليست مع
ذلك بنقطة هندسية ، في هذا الجسم الصغير الذي هو وحدة لا
يوجد فيها بعد اي تمايز او يوجد فيها مجرد تمايز لا يذكر ،
تمثل سلفا جميع تعيينات الشجرة المقبلة . والشجرة كلها محتواة
في البذرة بحسب مثاليتها . وجين تنمو البذرة لتغدو شجرة ،
يسمى امامنا واقع البذرة . والبذرة ، من حيث هي رشيم ،
هي المفهوم ، والشجرة هي الواقع . وكل مفهوم الشجرة يتمثل

في رشيما ؛ وما الشجرة سوى بيان المفهوم ، وحدة هوية
المفهوم والواقع .

ان الحياة ، الواحد ، التي تسري في الشجرة ، هي
الاغصان ، في الاوراق والثمار ، تشكل مفهومها ، في حالة
الواقع الحي . والرشيما يحتوي على التعيينات كافة . ولكن هذه
التعيينات لا توجد فيه الا في ذاتها . انه يحتوي بالقوة
Potentio على ما ينبغي في المكان واقعا Actu .

هذه الجذع . هذا الصنف من الاوراق . من الاغصان ، رائحة
الزهور هذه . نكهة الثمار هذه ، هذا كله وكل ما هو في الشجرة
موجود سلفا في الرشيما . ومع ذلك لا نميز في هذا الاخير شيئا ،
ولا حتى بواسطة المجهر . وبوسعنا ان نتصور التعيينات الموجودة
في الرشيما على انها قوى في غاية من البساطة .

اما فيما يتعلق بطبيعة المفهوم بما هو كذلك . ففي مقدورنا
القول انه لا يمثل الوحدة المجردة ، بالمقابلة مع الفروق الموجودة
في الواقع ؛ ولكنه من الاساس ، ومن حيث هو مفهوم ، وحدة
التعيينات المتمايزة . وبعبارة اخرى ، كلية عينية . على هذا
النحو يجب ان نرى في التصورات التي من نظير الانسان والازرق ،
الخ . لا مفاهيم . وانما قبل كل شيء تصورات عامة ومجردة لا
تضحي مفاهيم الا حين تشتمل على عناصر متمايزة في حالة
وحدة . وهذه الوحدة ، التي تجد تعيينها في داخل ذاتها ، هي
التي تشكل المفهوم . وان يكن لتصور «الازرق» ، من حيث هو
لون . مفهوم هو الوحدة النوعية للفتح والغلق ، وان يكن تصور
«الانسان» يشتمل على مقابلة بين العقل والحساسية ، بين
الجسم والروح ، فلا يجوز ان نرى في الانسان محض مزيج
من هذه العناصر . كما لو انها لامبالية بعضها حيال بعضها الآخر ،
بل ينبغي ان نعتبره محققا ، طبقا لمفهومه ، الوحدة العينية
والمتوسطة لهذه العناصر . غير ان وحدة التعيينات ، المتحققة

في المفهوم ، هي ذات طابع مطلق للغاية الى حد ان هذه التعيينات ليست بذاتها شيئا ولا تعسح مجالا لاستعمالها على حدة ، لان استعمالها على هذا النحو يعني تمزيق وحدتها . لذا يحتوي المفهوم على جميع تعييناته في شكل هذه الوحدة وهذه الكينونة الفكرويتين اللتين تسبغان عليه طابع الذاتية الذي به يتميز عن الواقعي العيني .

اما التعيينات الاخرى الخاصة بالمفهوم ، على اعتبار انها ملازمة لطبيعته بالذات ، فهي : **الكلي والخصوصي والفردى** . وكل واحد من هذه التعيينات ينقلب الى محض تجريد احادي الجانب فيما اذا اخذناه على حدة . لكن هذه التعيينات لا تندرج في المفهوم بوصفها احادية الجانب ، اذ فيه على وجه التحديد تتحقق وحدتها الفكروية . المفهوم هو اذن الكلي : العام الذي ينفي نفسه بنفسه ، من جهة اولى ، لصالح التعين والخصوصي ، ويبادر للحال من الجهة الثانية الى الفناء هذا الخصوصي ، بوصفه نفي الكلي . ذلك ان الكلي لا يفضي ، في الخصوصي الذي هو معلول لتميازه ، الى اي مطلق آخر ، ويكون مرفعا ، لهذا السبب ، على اعادة بناء وحدة الخصوصي مع ذاته ، اي مع الكلي . والمفهوم ، بعوداته هذه الى ذاته ، هو نفي بلا غاية ؛ نفي لا يستند الى شيء آخر ، اي الى شيء خارجي عن المفهوم ، لكنه معلول لتعين ذاتي لهذا المفهوم ، بحيث ان هذا الاخير ، بنفيه نفسه بنفسه ، يصون وحدته الايجابية ويبقى هو ذاته . ذلكم هو شان الفردية الحقيقية ، من حيث هي شمولية منغلقة على نفسها ، بخصوصياتها كافة . وخير برهان على طبيعة المفهوم هذه يقدمه ما قلناه آنفا بصدده ماهية الروح .

بفضل هذا اللاتناهي في ذاته ، يكون المفهوم بما هو كذلك ، ومن تلقاء ذاته ، كلية ، اذ ينطوي على وحدة تستمر عبر التغيرات وبالرقم منها ، وبالتالي على الحرية التي يفضلها يكون كل نفي تمينا ذاتيا ، وليس تحديدا مفروضا من الخارج . لكن

المفهوم ، بكونه تلك الكلمة ، يحتوي من الأساس على كل ما سيتظاهر في الواقع وعلى كل ما ستعيده الفكرة ، بفصل التوسط ، الى الوحدة . وعليه ، فان اولئك الذين يتصورون ان الفكرة شيء مغاير للمفهوم ، شيء خاص وخصوصي ، لا يعرفون الطبيعة الحقيقية لا للفكرة ولا للمفهوم . غير ان هذا لا يعني ان المفهوم لا يختلف عن الفكرة ، وذلك من حيث انه يمثل التخصص تمثيلا مجردا، على اعتبار ان ما هو دقيق وعيني في المفهوم تمثله الوحدة والشمولية الفكرويتان اللتان هما عنصر من عناصر المفهوم . بالرغم من ذلك يبقى المفهوم ذاته احادي الجانب بعد ، لانطوائه على عيب محدد وهو انه ، على كونه كلية ، لا يشجع النطور الحر الا نحو الوحدة والشمولية . لكن بما ان احادية الجانب هذه لا تتفق مع ماهية المفهوم الخاصة ، نراه يبادر الى الغائها ليبقى مطابقا لما هو مفهومه الخاص . هو ينفي اذن نفسه بنفسه على وجه التحديد من حيث هو وحدة وكونية ، ويحول الذاتية الفكرية لهذه الوحدة وهذه الكونية الى موضوعية واقعية ومستقلة . يطرح اذن المفهوم نفسه كموضوعية ، بمقتضى نشاطه الخاص .

اذن ليست الموضوعية المنظور اليها في ذاتها شيئا آخر سوى المفهوم في واقعه ، المفهوم في شكل تخصص مستقل وتمايز واقعي لجميع العناصر والآراء التي يتألف منها والتي كانت وحدتها الفكرية هي وحدة المفهوم الذاتي .

والحال انه ما دام المفهوم هو وحده المؤهل لان يتكسب بوجود واقعي في الموضوعية ، فان هذه الاخيرة هي المرشحة لان تسبغ عليه طابع الواقعية . لكن المفهوم — وقد تقدم بنا قول ذلك — يحتوي الوحدة الفكرية بتوسط آرائها الخصوصية . وعليه ، لا بد للوحدة المفاهيمية للخصوصيات ان تعيد بناء نفسها في داخل التباينات التي تفصل فيما بينها في الواقع . وتكمن

قوة المفهوم على وجه التحديد في كونه يظهر ويصون وحدته عبر الواقع بالذات وفي داخل هذا الواقع ، بدل ان يعقد سمولبته ويخسرهما بتشتته في الواقع . وانما على هذا النحو فحسب يمثل الكلية الواقعية والحقيقية .

هذه الكلية هي **الفكرة** التي لا تطابق فحسب الوحدة الفكرية والذاتية للمفهوم ، بل كذلك موضوعيته ؛ هذه الموضوعية التي فيها يرجع المفهوم الى نفسه ، من دون ان يكون هناك ادنى تعارض بينها وبين المفهوم . ومن وجهة نظر المظهر الذاتي والمظهر الموضوعي على حد سواء للمفهوم ، فان الفكرة هي كل . لكنها في الوقت نفسه الوفاق المتجدد والمجدد باستمرار لجميع الكليات الجزئية ، ووحدتها المتوسطة . وانما على هذا النحو فحسب تكون الفكرة حقيقة ، الحقيقة كلها .

كل ما هو موجود ليس اذن حقيقيا الا من حيث انه فكرة ؛ لان الفكرة وحدها هي التي لها وجود واقعي حقا . فهذه الظاهرة او تلك ظاهرة حقيقية ، لا لان لها وجودا خارجيا او داخليا ، او لانها واقع بوجه عام ، وانما بقدر ما يكون واقعها مطابقا للمفهوم . فعندئذ ، وعندئذ فحسب يفدو ما هو كائن واقعي وحقيقيا . حقيقيا لا بالمعنى الذاتي للكلمة ، اي بمعنى التوافق مع تصوراتي؛ بل بالمعنى الموضوعي ، على اعتبار ان الانا او اي موضوع خارجي او فعل او حدث او حالة ما هي ، بواقعيتها ، سوى تحقيق المفهوم بالذات . فاذا لم تتوفر وحدة الهوية هذه بين الواقعي والمفهوم ، امسى ما هو موجود محض ظاهر يتموضع فيه ، بدل المفهوم الكامل ، جانب مجرد منه فحسب ، جانب يستقل بنفسه عن الوحدة والكلية ، ويغلو في هذا الاتجاه الى حد تبني موقف معارض من المفهوم الحقيقي . وعلى هذا النحو فان الواقع الموافق للمفهوم هو وحده الواقع الحقيقي ، وهذا من حيث هو

تظاهر الفكرة ذاتها .



عندما نقول اذن ان الجمال فكرة ، نقصد بذلك ان الجمال والحقيقة شيء واحد . فالجميل لا بد ، بالفعل ، ان يكون حقيقيا في ذاته . لكن لو امعنا النظر في المسألة عن كثب ، للاحظنا فرقا بين الجميل والحقيقي . فالفكرة ، بالفعل ، حقيقية ، لانها متصورة في الفكر بصفتها هذه ، بمقتضى طبيعتها ومن وجهة نظر شموليتها . وما يعرض نفسه للفكر في هذه الحال ليس الفكرة في وجودها الحسي والخارجي ، ولكن في شموليتها . غير ان المفروض بالفكرة ايضا ان تحقق نفسها خارجيا وان تحوز وجودا محددا ، من حيث هي موضوعية طبيعية وروحية . والحقيقي ، بما هو كذلك ، يوجد ايضا ، اي بتظهيره ذاته . ويقدر ما يعرض نفسه ، وقد تظهر على هذا النحو ، للوعي ايضا ، ويقدر ما يبنى المفهوم غير قابل للانفصال عن تظاهره الخارجي ، فان الفكرة لا تكون حقيقية فحسب ، بل جميلة كذلك . على هذا النحو يتحدد الجميل بأنه التظاهر الحسي للفكرة . ولا يحتفظ الحسي والموضوعية بأي استقلال في الجمال ؛ فالمفروض بهما كليهما ان يتخليا عن مباشرة كينونتهما ، وذلك ما دامنا مطروحين على انهما وجود وموضوعية للمفهوم ، على انهما واقع يمثل ، فسي موضوعيته ، المفهوم من حيث انه لا يشكل وهذه الموضوعية سوى كل واحد ، اي على انهما تظاهر للمفهوم .

لذا تعجز ملكة الفهم عن ادراك الجمال ، لان ملكة الفهم ، بدل ان تسمى الى بلوغ هذه الوحدة ، تبقى على مختلف العناصر التي تتألف منها هذه الاخيرة في حالة انفصال واستقلال بعضها عن بعض . وبالنظر الى ان الواقع شيء مغاير للمثالية ، والى ان الحسي شيء مغاير للمفهوم ، والى ان الموضوعي شيء مغاير

للدائي ، فان هذه المتعارضات لا يفترض فيها ، بحسب ملكة الفهم ، أن تجتمع وتتحد معا . على هذا النحو يكون السداب الدائب على الدوام للملكة الفهم هو المتناهي، الاحادي الجانب ، اللاحقيقي . اما الجميل فهو بذاته ، على العكس ، لامتناه وحر . صحيح انه من الممكن ان يكون له مضمون خصوصي ، وبالتالي محدود ، غير ان هذا المضمون يظل يتبدى مع ذلك كواقع لامتناه في ذاته ويبقى محبوا بوجود هو : ذلك ان الجميل هو على الدوام المفهوم الذي ، بدل ان يتناقض مع موضوعيته بمعارضته اياها بتناه مجرد واحادي الجانب ، يتداخل وهذه الموضوعية ويصبح ، بفضل هذه الوحدة الحايثة ، لامتناهيا في ذاته . كذلك فان المفهوم ، بحكم من انه يث الحياة في الوجود الواقعي الذي عن طريقه يتظاهر ، يتمتع بحرية مقصور استهلاكها على ذاته . وبالفعل ، انه لا يسمح للجانب الخارجي من الجميل بأن يتبع قوانين خاصة به ، بل يعين له تفصله ومظهره الظاهر ، وبفضل ذلك تحديدا يحقق الوفاق مع ذاته ، وهو الوفاق الذي يشكل ماهية الجميل . غير ان الدائية ، النفس ، الفردية هي التي تقدم لهذا الوفاق رباطه ، وهي التي تمثل القوة التي تبقى عليه ساري المفعول .

لهذا السبب لا يكون للجميل ، منظورا اليه في صلاته بالروح اللدائي ، من وجود لا بالنسبة الى الدكاء المحروم من الحرية والصادر في تناهيه ، ولا بالنسبة الى الارادة المتناهية بدورها .

ومن حيث اننا ذكاء متناه ، فاننا نتأثر بالمواضيع الخارجية والداخلية ، نراقبها ، ندركها ادراكا حسيا ، ندعها تصل الى تصورنا ، الى حدسنا ، وحتى الى تجريدات فهمنا الفكر الذي يحولها الى عمومية مجردة . والطابع المتناهي وغير الحر لجميع هذه العمليات يرجع الى اعتبار هذه المواضيع مستقلة . ولهذا

السبب نقفوا اثر المواضيع ، ندعها تفعل فعلها ، ان جاز التعبير ؛
ونبقي تصورنا مشدودا الى تصديق المواضيع . امتناعا منا بان
المواضيع لا يمكن ادراكها على وجهها الصحيح الا بشرط وفوفنا
منها موقفا سلبيا ، فنحد كل نشاطنا بالمجهود الانباهي التكني .
ونبقى في حالة استغكاف سلبي حيال مجهود النخيل ، ونتجرد
من كل حكم مسبق ، من كل فكرة مسبقة التصور . وفيما نعزو
الى المواضيع هذه الحرية ، ننكر على الادراك الذاتي كل حريه .
وبالفعل ، ان المضمون يفدو بالنسبة الى الادراك الذاتي معطى .
بحيث ينوب مناب التعيين الذاتي التلى المحض ، الادراك البسيط
للموضوعية الموجودة . على هذا النحو لا يكون نمة من سبيل
الى بلوغ الحرية الا بالخضوع للذاتية .

على هذا المنوال تجري الامور في حالة الارادة ، ولكن بالانجاء
المعاكس . فمن منظور الارادة تكمن الاهتمامات والغايات والنيات
والقرارات في الذات التي تسعى الى توكيدها ضد كينونة
المواضيع وخواصها . وهذه الغايات والنيات والقرارات
والاهتمامات لا يمكن تحقيقها الا بقدر ما يلغي الارادة المواضيع ،
او تعدلها ، او تنشئها ، او تضفي عليها شكلا معينا ، او تزيل
صفاتها ، او تلعبها تفعل بعضها في بعض . وعلى سبيل المثال فعل
الماء سي النار ، والنار في الحديد ، والحديد في الخشب .
وهكذا دواليك . وهذه المرة نجد انفسنا في مواجهة مواضيع
فقدت استقلالها ، فوضعتها الذات في خدمتها ؛ ونظرت اليها
وعاملتها على انها منافع ، اي على ان مفهومها وغايتها لا يكمنان
فيها ، وانما في الذات ، بحيث ان طابعها الاساسي يتمثل في
كونها وسائل في خدمة غايات ذاتية . وبذلك يكون حدا العلاقة
قد تبادلا دورهما ؛ فالمواضيع قد فقدت حريتها ، والذوات
امست حرة .

في الواقع ، وسواء اطلق الامر بالارادة ام بملكة الفهم ، فان
حدي العلاقة هما بدورهما متناهيان واحاديا الجانب ، وما

حرية اي حد من الحدين سوى حرية مفترضة .
الذات متناهية وغير حرة نظريا ، بسبب المواضيع المفروض
انها مستقلة ؛ وعليا ، بسبب الطابع الاحادي الجانب للصراع
والتناقض القائمين سواء ايين الغايات الداخلية ام بين النزوات
والاهواء الناشئة عن ظروف خارجية ؛ والى ذلك ينبغي ان
نضيف ايضا المقاومة التي تبديها المواضيع . وانما في انفصال
الحدين ، المواضيع والدائية ، وفي تعارضهما ، يكمن المبدأ
الذي عليه تقوم هذه العلاقة والذي يعتبر هو المفهوم الحقيقي .
هذا التناهي عنه وهذا الغياب للحرية عنه يسمان الموضوع
بميسمهما في الحالتين قيد النظر . فنظريا ، ما استقـلال
الموضوع الا ظاهري ، بصرف النظر عما نعتقده بصدده . وفي
الموضوعية لا يوجد المفهوم ، من حيث هو وحدة وشموليه ذاتيتان ،
في المواضيع ذاتها وللمواضيع ذاتها . بل هو في خارجها .
وبالنظر الى خارجية المفاهيم هذه ، لا يكون من وجود لكل
موضوع ، بحكم ذلك ، الا باعتباره خصوصية خالصة ؛ فهو
متوجه نحو الخارج بتنوعه ومعرض ، تحت تأثير ظروف كثيرة ،
للتغير والعنف والزوال ، بفعل تأثير مواضيع اخرى عليه .
وعليا ، فان تبعية المواضيع هذه مقررة بوضوح ، مما يبقـي
مقاومة المواضيع للارادة نسبية ، بمعنى ان هذه المواضيع لا تملك
القوة اللازمة لتفوز بالغبلة ، ولتؤكد في نهاية المطاف استقلالها
الدائي .

ان وجهتي النظر الاثنتين تلتقيان وتلتحمان في النظر الى
المواضيع من حيث هي جميلة . فأحادية الجانب التي تميز كلا
منهما ، في تطبيقها ان على الذات وان على الموضوع ، تنحى
جانبا . ومن ثم ينتفي تناهي كل منهما وتلتفي لآحريته .
وبالفعل ، ان الموضوع لا يعود ينظر اليه ، من وجهة النظر
النظرية ، بوصفه شيئا لا يوجد الا وجودا منعزلا ، ولا يكون

مفهومه بالنالى الا مفهومها ذاتيا خارج موضوعيته ؛ لا يعود بنظر اليه بوصفه منظويا ، في واقعه الخصوصي ، على سلوكيات بالغة التنوع، مستتة في اتجاهات بالغة التباين . بحسب هوى الظروف الخارجية : فالموضوع الجميل يظهر للعيان ، فى ما هو عليه وكما هو عليه ، مفهومه الخاص وكأنسه متحقق . ويمثل للنظر بالنالى في كل وحدته الحية والذاتية . على هذا الاساس يكون الموضوع قد تخلص عن توجهه الى الخارج ، قد وضع حدا لتبعيته لمواضيع اخرى وحول ، بالنسبة الى من يامله ، تناهيه غير الحر الى لاتناه حر .

من جهته يكف الانا عن ان يكون ، نسبة الى الموضوع ، تجريدا محضا ، لا فدره له الا على جهود انتباهية وحدوس حسية . ومؤهلا لان يلاحظ ويحول الحدوس والملاحظات المنزلة الى افكار مجردة . انه يحول نفسه بنفسه الى عيني فسي الموضوع ، بتحقيقه وحدة المفهوم والموضوع ، وباعطائه هذين العنصرين شكلا اكثر عيانية ، وبصره في بوتقة واحدة ما كان لحد الان منفصلا ، وبالتالي مجردا : الانا والموضوع .

ومن وجهة النظر العملية ينطوي تأمل الجميل ، كما رأينا آنفا ، على ما يمكن ان نسميه بانسحاب الرغبة ؛ فالذات تنخلي عن غاياتها الموجهة ضد الموضوع وتعتبر هذا الاخير من الان فصاعدا مستقلا بذاته ، غاية في ذاتها . على هذا النحو يلتفي الطابع المتناهي الصرف للموضوع . هذا الطابع الذي كان يوجب النظر الى الموضوع على انه وسيلة نافعة برسم غايات خارجية ، والذي كان مرغما ، بحكم عجزه عن مجابهة هذه الغايات باكثر من مقاومة غائبة عنها الحرية ، على الاذعان لهذه الغايات وعلى تبنيها وكأنها غاياته . وفي الوقت نفسه يتلاشى الموقف العديم الحرية الذي تفقه الذات ، على اعتبار انها تقنع عن التمييز بين الحدوس الذاتية ، الخ ، وبين المواد والوسائل ، وعلى اعتبار انها تكف عن الاكتفاء ، في تحقيقها لغايات ذاتية في المواضيع ،

بالعلاقة المتناهية لوجوب الفعل المحض ، بل ينتصب امامها
المفهوم والغاية وقد تحققا ملء التحقق .

لهذا يكون تأمل الجميل فعلا تحرريا . تسمينا للمواضيع
بوصفها حرة ولامتناهية في ذاتها ، خارج كل رغبة في امتلاكها
واستعمالها. يرسم حاجات ومقاصد متناهية .

وللسبب عينه يبدو لنا الموضوع ، من حيث هو جميل ،
حرا من كل اكراه وإلزام من جانبنا ، وبمنجى من كل مساس
عدائي به من جانب الاشياء الخارجية التي لا تملك حياله ان
تحرك ساكنا .

انه لن ماهية الجميل ، بالفعل ، لا يكون الموضوع الممنوع
بهذه الصفة مدينا بشيء لتأثيرات خارجية . فهو موهوم وغايته
ونفسه ، وكذلك تعينه وتنوعه وواقعه الخارجي وجه العموم ،
يكن مصدرها حرة . فداخله ، وذلك ما دام يستمد حقيقته
من وحدته المحيطة ومن توافق مفهومه مع كينونته . وبما ان
المفهوم نفسه يشكل ، من جهة اخرى ، العنصر العيني . فان
واقعه يظهر بدوره كتكوين مكتمل في جميع اجزائه التي تؤلف .
من جانبها ، وحدة فكرية محبوة بنفس وروح . والتوافق بين
المفهوم والتظاهر الخارجي يعني تداخلا حقيقيا . لذا لا يتبدى
الشكل والوجه للعيان منفصلين عن الجوهر الخارجي او نتاجين
ميكانكيين ينعين عليهما ان يخرجا غايات مبانة ، بل يظبران
كتشكيلين محايثين للواقع ، طبقا لمفهوم هذا الاخير ، محققين
بنفسهما لتظهرهما الخارجي. لكن ان تكن الجوانب الخصوصية
من المواضيع الجميلة واجزاؤها واعضاؤها تجتمع وتلتئم شملا
لتشكل الوحدة الفكرية لمفهومها وان تكن تظهر للعيان هذه
الوحدة ، فلا مفر على كل حال من ان يتم هذا التوافق بكيفية
يمكن معها الاجزاء التي تحققه ان تحتفظ حيال بعضها بعضا
بظاهر حرية مستقلة بذاتها ، وبعبارة اخرى ، لا يفترض فيها ان
تشكل وحدة فكرية كما في المفهوم بما هو كذلك فحسب ، بل

ان نظهر للعيان ايضا ، ومن جانب من الجوانب ، واقعها المستعمل بذاته . والفروض فى الموضوع الذي يتمتع بصفة الجمال ان يخضع في آن مما للضرورة التى يفترضها المفهوم والتي تتمثل في ترابط جوانبه الخصوصية وتبعيتها لبعضها بعضا ، والدرجة محددة من الحرية تتيح لهذه الجوانب الخصوصية ان تظهر بمظهر الموجودة بذاتها ، وليس فقط برسم الوحدة . ان الضرورة كضروره تظاهر في العلاقات القائمة بين الجوانب الخصوصية المترابطة على نحو ينحصر معه كل واحد منها الآخر للحال ومباشرة . ومن المؤكد ان ضرورة كهذه لا يجوز ان نغيب عن المواضيع المعدودة جميلة ، لكنها ، بدلا من ان تظهر فيها في شكل ضرورة ، ملزمة بان تحجب فيها تحت ظاهر عرضية غير قصدية . وبالفعل ، ولو لم يكن كذلك هو واقع الحال ، لفقدت الاجزاء الواقعية الخصوصية امتياز وجودها بنفسها وانعما الخاص ايضا ، ولبدأ عليها وكأنها تعمل فقط في خدمة وحدتها الفكرية وبرسمها ، وفي حالة خضوع مجرد لهذه الوحدة .

اذن بفضل تلك الحرية وذلك اللاتناهي الملازمين لمفهوم الجمال والجمال الموضوعي ولتأمله الذاتي على حد سواء ، يخرج الجميل من الدائرة النسبية للشروط المتناهية ليدلف الى مملكة الفكرة والحقيقة .

- ٣ -

الفكرة المتحققة في العالم الخارجي الجمال في الطبيعة

الجمال هو الفكرة المتصورة كوحدة مباشرة بين المفهوم

وواقعه ، وذلك بقدر ما تتجلى هذه الوحدة في تظاهرها
الواقعي والحسي .

غير انه ، من وجهة النظر هذه ، ثمة تمييز يفرض نفسه
بصد الكيفية التي يتحقق بها المفهوم في عالم الطبيعة ليصير
فكرة .

فمن الممكن ، أولا ، للمفهوم ان يفوص الى عمق بعيد الفور
في الموضوعية الى حد انه ، بدل ان يظهر كوحدة ذاتية فكرية ،
يضيع ، هامد الحياة تقريبا ، في المادبة الحسية . ففي الطبيعة
الاعضوية ، يختلط المفهوم ويتداخل بلكينه في الوجود . فاذا
سلمنا ، مثلا ، بأن اوزن النوعي هو الذي يشكل مفهوم الذهب،
فالمفروض في هذه الحال ان يسعنا ان نستنبط منه ايضا اللون
الاصفر والرائحة المعدنية ، الخ ، لكن المفهوم غائص بتمامه في
الواقع . اما في الطبيعة العضوية بالمقابل ، فالمفهوم يتحقق
باتجاه الاحياء ، والاحساس ، وكيفية معينة في الكينونة -
في - ذاتها . اننا لا نقول ان للذهب نفسا ، لكننا نقول ذلك عن
الحيوان . والمفهوم ، من حيث هو نفس ، قد تحقق لدى الحيوان
باتجاه تلك الكينونة - في - ذاتها . توجد اذن هنا داخلية تأخذ،
في الحياة الحيوانية ، شكل الاحساس ، شكل العلاقة الباطنة
بالذات ، شكل شيء يختلف عن الواقع ويمتيز في داخل هذا
الواقع . ويمكننا ان نلاحظ مثل هذه الفروق حتى في المنظومة
الشمسية . فلو سلمنا بأن الشمس ، التي تؤلف مركز هذه
المنظومة ، هي لها بمثابة النفس ، لكانت الاجسام القمرية
والكواكب والمذنبات بمثابة توضحات وتشعبات لهذه النفس ؛
ولكن بما ان الشمس تختلف عن هذه الاجسام ، وبما ان المنظومة
الشمسية هي مقر لفروق مطلقة ، دونما اية وحدة ، لذا لا يمكن
ان نعتبر الشمس نفسا ، فكرة . وكل عضو في المنظومة فرد
مستقل ، مستقل بدرجة استقلال الشمس ذاتها . ومن جهة

اخرى : ليست كينونة هؤلاء الاعضاء ما هي عليه الا بفضل المكان المحدد الذي يشغلونه في مجمل المنظومة . وحركاتهم النوعية وخواصهم العيزيقية ممكنة الاستنباط من مواقعهم ومن العلاقات التي يقيمونها فيما بينهم ومع الشمس . وهذه العلاقات هي التي تحقق وحدتهم الباطنة التي بها يرتبط واحدهم بالآخر والتي تحفظ لوجوداتهم الخصوصية معيتها .

غير ان المفهوم لا يقتصر على وحدة الوجودات الخصوصية المستقلة بذاتها هذه . نهذه الوحدة ، شأنها شأن الفروق التي هي وحدتها ، لا بد ان تكون بدورها واقعية . لا بد ان تسمو على الانفصال القائم بين الاجسام الموضوعية الخصوصية ، وان ترتدي بدورها طابعا مستقلا ، واقعيا وجسمانيا . ففي المنظومة الشمسية ، على سبيل المثال ، توجد الشمس من حيث هي وحدة المنظومة هذه ، الوحدة التي تسيطر على الفروق الواقعية التي تنطوي عليها المنظومة . لكن ما يظل لا يبعث على الرضى في هذا الشكل من اشكال الوحدة هو كونه ينجم فقط عن العلاقات القائمة بين الاجسام الخصوصية المستقلة وانه ممثل فسي الوقت نفسه بواحد من اجسام المنظومة ، بجسم يعارض هذه الاجسام وفروقها الواقعية . فالشمس ، اذا شئنا اعتبارها نفس المنظومة ، توجد كجسم مستقل خارج الاعضاء الذين كان يفترض فيهم ان يكونوا تجلي هذه النفس . وعلى هذا النحو لا تمثل الشمس سوى آن من آناء المفهوم ، آن الوحدة ضمن خصوصيات واقعية ، وبعبارة اخرى آن وحدة فسي ذاتها ، وبالتالي مجردة . وبالفعل ، تتحدد هوية الشمس بخواصها الفيزيائية فقط : فهي جسم منير ، جسم مضيء ، لا اكثر ، وهذا ما يعطي هويتها طابعا مجردا . وبالفعل ، ما النور الا ظاهر بسيط ، لا توجد في داخله لا فروق ولا تمايزات . وعلى هذا ، ان يكن المفهوم في المنظومة الشمسية قد صار واقعيا فعلا ، مع

بيان لكلية فروقه ، على اعتبار ان كل جسم يظهر للعيان آنسا واحدا من آناء المفهوم ، فهذا لا ينفي ان هذا المفهوم يبنى غائضا في واقعه ، من دون ان يقدم نفسه على انه مثاليته وكيونونه - في ذاتها الباطنة .

والحال ان الطبيعة الحقيقية للمفهوم تقضي ان نكسبون الفروق الواقعية ، وبتعبير آخر ، واقع الفروق المسئلة بواقع الوحدة المستقلة بدورها موضوعيا ، قابلة لاعادة الدمج في وحدة واحدة ، في كل واحد لا يمانع في استمرار بياناته الخصوصية ولكنه يسيطر في الوقت نفسه على استقلالها ويسعى الى ابطاله . بل رجاءه الفروق الى وحدة ذاتية ، مثالية - وبحجوه اياها نفسا ان جاز التعبير ، وعندئذ لا تكون الخصوصيات مضطفة بعضها بجانب بعض فحسب ، ولا تعود مجرد اجزاء تقيم فيما بينها هذه العلاقات او تلك ، بل تغدو اعضاء ؛ وبعبارة اخرى ، لا تعود موجودة كلا منها لذاته ، بل تكتسب في هذه الوحدة الفكرية وجودا حقيقيا . وانما في هذا التمفصل العضوي فحسب تتحقق الوحدة المفهومية ، الفكرية ، حاملة الاعضاء ونفسهم المحايثة ؛ وحتى المفهوم ، بدل ان يبقى غائضا في الواقع ، يقدم نفسه على انه وحدة هؤلاء الاعضاء وكيثتهم الباطنتان ، طبقا ماهيته وطبيعته .

هذا النمط الثالث للتظاهر الطبيعي هو وحده الذي يطابق متطلبات المفكرة ؛ والفكرة ، من حيث هي طبيعية ، تمثل الحياة . ان الطبيعة اللاعضوية اللاحية لا تمت بصلة الى الفكرة ؛ انما الطبيعة الحية هي وحدها التي تمثل واقعها . فواقع الفسوف المتضمنة في المفهوم اشد بروزا ، اولا ، في العالم الحي ؛ هذا العالم الذي يشتمل ، ثانيا ، على نفي هذه الفروق وعلى واقعها الذي تربطه الذاتية الفكرية بها . ثالثا واخيرا ، يشتمل العالم الحي على المبدأ الحيوي من حيث هو تظاهر ايجابي المفهوم بما هو كذلك ، في جسمانيته الواقعية ، من حيث هو شكل لامتناه

يملك القدرة على صيانة نفسه أيا يكن مضمونه .
لو سبرنا وعينا لنعلم ما معنى ان تكون من الاحياء ، لوجدنا فيه ، من جهة اخرى ، تصور الجسم ، ومن الجهة الثانية تصور النفس . ونحن نعزو الى كل منهما خواص خصوصية ومختلفة . وهذا التمييز بين الجسم والنفس له اهميته الفلسفية الكبيرة ايضا ، وعلينا ان نقبل به بهذه الصفة . لكن ما لا يقل اهمية بالنسبة الى المعرفة هو وحدة الجسم والنفس التي نصبت على الدوام عقبات كاداء امام الفهم العقلاني . فبفضل هذه الوحدة على وجه التحديد تشكل الحياة التظاهر الطبيعي الاول للفكرة . لذا يتوجب علينا ان نفهم وحدة الجسم والروح لا في شكل محض ارتباط بينهما ، بل على نحو اعمق . ان علينا ان نرى في الجسم وتنظيمه تظهرا للتنظيم النسقي للمفهوم نفسه الذي يضيف على تعيناته ، في اعضاء العضوية الحية ، وجودا طبيعيا وخارجيا ، نظير الحال - وان على مستوى اقل ارتفاعا - فسي المنظومة الشمسية . والحال ان المفهوم يرقى ، داخل هذا الوجود الواقعي ، الى مستوى الوحدة الفكرية لتعييناته كافة ، وهذه الوحدة الفكرية هي النفس . انها تشكل الوحدة الجوهرية والعمومية التي تحتوي الكل ؛ وفي الوقت الذي تقيم فيه علاقة بسيطة مع نفسها ، تمثل « كينونة - ل - ذاتها » ذاتية . بهذا المعنى السامي ينبغي ان نفهم وحدة الجسم والروح . فمهما بكيانين متباينين امكن لهما ان يلتقيا ، بل يشكل كلاهما كلية واحدة تشتمل على تعيينات واحدة ؛ وكما ان الفكرة بوجه عام لا يمكن تصورها الا في شكل المفهوم في واقعه ، مما يجعلها تطابق الفروق القائمة بينهما ووحدتهما على حد سواء ، كذلك لا يمكن تأمل الحياة ومعرفتها الا بوصفها وحدة الجسم والنفس . والوحدة الذاتية والجوهرية معا للنفس في داخل الجسم تتجلى في شكل الاحساس . والاحساس الذي يساور العضوية الحية

لا يكون موقوفا ، باستقلال تام ، على جزء خصوصي من العضوية ، بل يشكل الوحدة الفكرية للعضوية بتمامها . انسه يطال الاعضاء جميعا ، ويؤثر في مئات المواضع ومئاتها ، ومع ذلك ليس الاحساس احساس آلاف من الاجهزة او الاعضاء ، بل احساس ذات وحيدة هي وحدها التي تختبره . والطبيعة العضوية ، بحكم من انها محبوبة بالحياة ، ومع اشتغالها على ذلك الفرق بين وجود الاعضاء الواقعي وبين النفس التي تقيم في هذه الاعضاء من اجل ذاتها فقط ، تفلح مع ذلك في حل هذا الفرق في شكل وحدة متوسطة ، وتحتل مكانها على مستوى اعلى من مستوى الطبيعة اللاعضوية ؛ ذلك ان الحي هو وحده الفكرة ، والفكرة هي الحقيقة . ومن المؤكد ان هذه الحقيقة يمكن ان تتعرض ، حتى في ما هو عضوي ، للترنيق والتشويش ، ولاسيما في الحالات التي لا يحقق فيها الجسم مثاليته وشرطه تمام التحقيق ، من خلال علاقته بوجود النفس ، كما نلاحظ ذلك على سبيل المثال في الامراض . وفي مثل هذه الحالات لا يعود المفهوم يسود سيادة مطلقة ، بل يشاطر قوى اخرى سلطانه . وبنتيجة ذلك نجد انفسنا في مواجهة حياة رديئة ومنقوصة ، حياة تظل تستحق مع ذلك اسم الحياة ، اذ ان الشقاق بين المفهوم والواقع ما يزال نسبيا بعد ، بدل ان يكون تاما . وبالفعل ، اذا تلاشى كل وفاق بينهما ، اذا حرم الجسم حرمانا كاملا من تنظيمه الحقيقي ومثاليته الحقيقية ، نجد انفسنا عندئذ لا في مواجهة الحياة ، بل في مواجهة الموت الذي يحول الى اجزاء مستقلة ما كان عمل النفس يبقي عليه في حالة وحدة غير قابلة للقسمة .

غير اننا نطرح قضية متناقضة فيما لو قلنا ان النفس تشكل كلية المفهوم ، من حيث هي وحدة ذاتية فكرية ، وان الجسم يشكل بالمقابل الكلية نفسها ، ولكن من حيث هي تظاهر وانفصال حسيان لجميع الاجزاء الخاصة ، وانهما كليهما منصهران مع

ذلك في وحدة واحدة في الحالة الحية . ذلك ان الوحدة الفكرية ما هي بذلك الانفصال الحسي الذي يفصله توجد كل خصوصية في حالة من الاستقلال وجبسة تفردا ، بل هي على العكس من ذلك تماما تقيض هذا الواقع الخارجي . والحال ان تأكيد وحدة هوية شيئين متضادين هو مثال مبين على طرح قضية متناقضة . بيد ان اولئك الذين يزعمون ان ما يحمل في ذاته تناقضا في شكل وحدة هوية الاضداد هو لاموجود يؤكدون ضمنا لوجود ما هو حي ، لان قوة الحياة ، وعلى الاخص قدرة الروح تكمن على وجه التحديد في افتراض التناقض في ذاته ، وفي تحمله وتجاوزه . في هذا الافتراض وفي هذا الحل للتناقض بين الوحدة الفكرية للاعضاء وبين انفصالها الواقعي ، تكمن تحديدا سيروية الحياة ، وما الحياة الا سيروية . وتشتمل السيروية الحياتية على نشاط مزدوج : فمن جهة تؤمن الوجود الحسي للفروق الواقعية لجميع الاعضاء ولجميع تعينات العضوية ، ومن الجهة الاخرى تضي على هذه الاعضاء والتعينات حين تظهر ميلا الى الانعزال والتجمد في استقلالها بعضها عن بعض ، مثالية *Idéalité* عامة تنعشها وتنشط فيها الحياة . تلكم هي مثالية *Idéalisme* الحياة . وبالفعل ، ليست الفلسفة وحدها مثالية ، لكن الطبيعة ، من حيث هي حياة ، هي في الحقيقة شيء واحد والفلسفة المثالية في مضمارها الروحي . - بيد ان اتحاد هذين النشاطين في نشاط واحد ، اي تحقيق تعينات العضوية من جهة ، واكتساب التعينات الواقعية لصفة مثالية من خلال انصهارها في وحدة ذاتية من جهة ثانية ، هذا الاتحاد هو الذي يشكل السيروية الكاملة للحياة التي لا حاجة بنا هنا الى تناولها في اشكالها الاخرى . وتدين جميع اعضاء العضوية لاتحاد هذين النشاطين باستمراريتها الثابتة التي لا تحول ولا تبدل وبمثالية حيويتها . وتظهر

الاعضاء هذه المثالية للعيان يكون وحدتها الحية ليست بالنسبة اليها شيئا حيا ديا ، بل تكون على العكس الجوهر الذي فيه وبه تتمكن من الحفاظ على فرديتها الخصوصية . هنا تحديدا يكمن الفرق الرئيسي بين الجزء الذي من كل وبين العضو فسي العضوية . فالاجزاء الخصوصية من منزل على سبيل المثال : الاحجار ، النوافذ : الخ ، تبقى على ما هي عليه ، سواء اكانت جزءا من المنزل ام لم تكن ؛ وهي لا تكثرث اذا ما ربطت بها اجزاء اخرى ، والمفهوم يبقى بالنسبة اليها شكلا خارجيا صرفا لا يعيش في الاجزاء الواقعية ليرقى بها الى المثالية المميزة لوحدة اية . اما اعضاء العضوية بالمقابل ، فصحيح انها تتمتع هي الاخرى بواقع خارجي ، لكن المفهوم هو ماهيتها الخاصة والحميمة ، وهي ماهية لا تفرض عليها فرضا من الخارج وبصفة قوة موحدة ، بل تضمن لها على العكس هي وحدها وجودها . لذا تتمتع اعضاء العضوية بواقع ليس هو واقع احجار البناية او واقع الكواكب والاقمار والمذنبات في منظومة السيارات ، لكن وجودها وجود تفرضه الفكرة ، الملازمة للعضوية ، بصرف النظر عن كل واقع . فاليد المبتورة ، على سبيل المثال ، تضر وجودها المستقل ولا تعود كما كانت عليه في العضوية ؛ وتتغير حيويتها وحركاتها وسيمائها وشكلها ، الخ ، وتعاني من الانحلال نفسه ، ويضمحل وجودها كله ويتلاشى . فهي لا تستطيع ان توجد الا بصفتها عضوا في العضوية ، ولا تكون واقعية الا بقدر ما تندمج في الوحدة التي تفرضها الفكرة . في ذلك تحديدا يكمن الواقع الاعلى في قلب العضوية : فالواقعي ، الايجابي منفي ومفترض من قبل الفكرة على الدوام ، بينما تضمن هذه المثالية بدورها استمرار الفروق الواقعية وتكون هي العامل الاساسي فسي هذا الاستمرار .

لهذا السبب ، فان الواقع الذي تكتسبه الفكرة من حيث هي محبوة بحياة طبيعية هو واقع ظاهراتي . وبالفعل ، لا تعنسي

«الظاهرة» شيئاً آخر سوى وجود واقع ما ، لكن من دون ان يكون مصدر هذا الوجود كامناً في ذاته ، وان يكن مفروضاً في الوقت نفسه بصورة سلبية في «كينونته» - في الـ *être* - . غير ان نفي الاعضاء في «كينونها» - في الـ *être* - الخارجية والمباشرة ليس له مجرد مدلول سلبي ، من حيث هو نشاط مؤمِّل *Idéalisant* ، بل ينطوي ايضاً على اثبات بما هو كذلك .

لقد رأينا حتى الان الى الواقعي الخصوصي، في خصوصيته المغلفة ، بصفته شيئاً اثباتياً . لكن هذا الاستقلال منفي فسيحي ، والوحدة المفروضة من قبل الفكرة هي وحدها التي تحتفظ بحق الاثبات والقدرة عليه في داخل العضوية الجسمانية . هذه المثالية ، الاثباتية حتى في نفيها ، هي النفس . وعليه ، ان تكن النفس هي التي تتظاهر في الجسم ، فان هذا التظاهر هو في الوقت نفسه اثباتي . صحيح انها تؤكد نفسها كقوة مناهضة لاستقلال الاعضاء وانعزالها، لكنها في الوقت نفسه منظمته التي تسبغ صفة الداخلية والمثالية على ما يتظاهر خارجياً بصفة اشكال واعضاء . على هذا النحو ، فان ما يتبدى خارجياً هو هذه الداخلية الموجبة ؛ اما الخارجي الذي يبقى خارجياً فلن يكون سوى تجريد واحادية جانب . بيد ان ما نواجهه فسي العضوية الحية هو خارجي يتظاهر فيه الداخلي ، على اعتبار ان الخارجي يتبدى هو نفسه بوصفه هذا الداخلي الذي هو هو مفهومه . والى هذا المفهوم ينتمي ، من جهة اخرى ، الواقع الذي فيه يتجلى من حيث هو مفهوم . لكن بالنظر الى ان المفهوم بما هو كذلك في الموضوعية هو الذاتية المنتمية الى ذاتها ، والوجودية في واقعها لذاتها ، يترتب على ذلك ان الحياة بدورها لا توجد الا في شكل حي ، كذات فردية . فالحياة هي التي كانت السبابة الى العثور على نقطة الالتحام هذه ؛ فهذه النقطة سالبة ، لان

الكيونة - ل - ذاتها الذاتية لا تستطيع ان تؤكد ذاتها بوصفها اكثر واقعية الا يضافها صفة المثالية على الفروق الواقعية ، لكن ذلك يستوجب في الوقت نفسه الوحدة الذاتية للكيونة - ل - ذاتها . وانه لمن الاهمية بمكان التنويه بهذا الجانب من الذاتية . فما الحياة بواقعية الا في شكل الذاتية الحية .

لو طرح علينا سؤال بصدد السبيل الى تعرف فكرة الحياة في داخل الافراد الاحياء الواقعيين ، لامكننا ان نعطي الجواب التالي . فالمفروض في الكيونة - في - الحياة ، اولا ، ان تكون واقعية بصفتها كلية عضوية جسمانية ، وهذه العضوية تبدى ، ثانيا ، لا كشيء جامد ، بل كسيرورة مؤتملة متواصلة ، عن طريقها تحديدا تتظاهر النفس الحية . ثالثا ، لا تتحدد هذه الكلية بعوامل خارجية ، ولا تتلقى تنوعاتها من الخارج ، بل هي تتشكل في الداخل وتنصاع في سيرورتها لعوامل داخلية ، فنرجع على هذا النحو الى نفسها وتجد غايتها في داخل ذاتها ، من حيث هي وحدة ذاتية .

هذا الاستقلال ، هذه الحرية المميزة للكيونة - في - الحياة الذاتية تتظاهر بصورة رئيسية في الحركات العفوية . اما الاجسام الهامدة للطبيعة اللاعضوية فلها مكانيتها الثابتة ؛ فهي تؤلف كلا واحدا والمكان الذي تشغله والذي به ترتبط ، حينما لا يتولى تحريكها عامل خارجي .

ان الحركات لا تصدر ، بالفعل ، عن نفسها . وعليه ، حين تحدث حركات ، تظهر وكأنها متحددة بعمل خارجي ، وهو عمل تنزع الى مواجهته برد فعلها . وحتى حركات الكواكب ، النخ ، تكون مرتبطة بقانون ثابت ويلزومه المجرد ، وان بدا عليها انها غير ناجمة عن دفع خارجي وغريب عن الاجسام . اما الحيوان الحي ، بالمقابل ، فانه ينفي بحركاته الحرة والعفوية تبعيته لمكان معين ، وتمثل حركاته مجهودا متصلا للتححرر من تبعيته لهذا التعيين .

كذلك نلاحظ في حركاته الغاء - نسبيا - للتجريد من حيث بعض أشكال الحركة : وجهتها ، سرعتها . الخ . فضلا عن ذلك . يملك الحيوان في داخل ذاته . في عضويه ، مكانية حسية . والكيونة - غي - الحياة تكمن في الحركات العفوية في داخل هذا الواقع ، في شكل دوران الدم وحركات الاعضاء ، الخ .

لكن ليس الحركة النظاهر الوحيد للكيونة - في الحياء . فحرية الحيوان في التصويت ، وهي حرية لا نمنع بها الاجسام غير العضوية التي لا تصدر اصواتا - اصداء الا بدفع خارجي . تؤلف بذاتها تعبيرا اسمى عن الذاتية الحية . لكن النشاط المُمثل يتظاهر على اسطح نحو في الواقعة البالية : فان يكن الفرد الحي نعين حدوده . من جهة اولى . قياسا الى الواقع الخارجي ، فانه يصنع من الجبهة النانة العالم الخارجي من أجل ذاته . اما نظريا بالبصر ، الخ . وإما عمليا بإخضاعه الاشياء الخارجية ، وباستعماله اياها ، ويتمثلها بالافتيات ، وبالاختصار ، باعادته إنتاج نفسه بلا انقطاع ، من حيث هو فرد ، على حساب ما ليس هو ذاته . والعضويات الاكثر تطورا تفعل ذلك على فترات ثابتة بقدر او بآخر ، تبعا للحاجات ولسرعة الامتصاص ولدرجة الشبع .

تلكم هي النشاطات التي بها يتظاهر مفهوم الكيونة - في - الحياة لدى الافراد الاحياء . وهذه المثالية ليست محض نجاح لمعيرنا ، لكنها موجودة موضوعيا في الذات الحية نفسها ، هذه الذات التي نساؤل كيونتها - في - الهنا بحكم ذلك ان توصف بالزوع الى المثالية الموضوعية . فالنفس ، التي هي مصدر هذه الامتلاء Idealisation . نتظاهر باختزالها الى حالة الظاهر المحض وافع الجسم الخارجي وحده ، لتؤكد ذاتها بذاتها موضوعيا في الجسمانية .

الحياة الطبيعية والجمال

ان الحياة التي تحرك الطبيعة جميلة من حيث هي فكرة حسية وموضوعية ، وذلك بقدر ما ترتدي الحقيقة ، اي الفكرة ؛ بصورة مباشرة ، وكشكل طبيعي اول ، شكل الحياة في داخل واقع خصوصي ومطابق . لكن بالرغم من هذا التجسد المباشر والحسي للحياة ، ليس الجمال الطبيعي الحي جميلا لذاته وفي ذاته ، مثلما ليس هو نتاج ذاته ولا موجودا بسبب ظاهره الجميل . فالجمال الطبيعي ليس جميلا الا بالنسبة الى الآخرين ، اي بالنسبة اليانا نحن ؛ بالنسبة الى الوعي المدرك للجمال . وعليه ، فان السؤال الذي يطرح نفسه هو ان نعرف كيف ولماذا تبدو لنا الكينونة - في - الحياة جميلة فسي كينونتها - في - الهنا المباشرة .

اول ما يقع تحت النظر ، حين نتأمل الكائن الحي في تظاهراته وسلوكه . هو الحركة الارادية . هذه الحركة ؛ منظورا اليها كحركة بوجه عام ، لا تعدو ان تكون الحرية التامة التجريد في التغيير الزماني للمكان . هذا التغيير الذي يبدو اعتباطيا فسي حالة الحيوان ؛ كما تبدو الحركة نفسها وكأنها محكومة بالمصادفة . ولا ريب في ان الموسيقى والرقص ينطويان هما ايضا على حركات ، لكن هذه الحركات . بدل ان تكون اعتباطية ومحكومة بالمصادفة ؛ هي نظامية ، محددة ، عينية ؛ ايقاعية . وهي تبدو لنا كذلك . حتى ولو صرفنا النظر عن مدلولها الذي هو التعبير الجميل عنه . ولئن راينا ، من جهة اخرى ، في الحركة الحيوانية تحقيقا لغاية باطنة ، فان هذا التحقيق ، من حيث هو اندفاع ناشئ عن اثارة ، عرضي تماما ومحدود . لكن لو تقدمنا

خطوة أخرى الى الامام وراينا في الحركة تعبيرا عن نشاط عقلائي وتعاون بين الاجزاء جميعا ، نكون قد صفنا حكما ، وهذا الحكم لا يمكن الا ان يكون معلولا لنشاط ملكة فهمنا . كذلك هو الشأن حين نقرب النظر في الكيفية التي يلبي الحيوان حاجاته ، فيقتات ، ويستولي على الغذاء ، ويلتهمه ، ويهضمه ، وباختصار ، ينجز كل ما يتطلبه بقاؤه . هنا ايضا نجد انفسنا امام واحد من امرين : فإما المظهر الخارجي للحاجات الخصوصية وتلبيتها الاعتبائية والمرضية (وبهذه المناسبة نذكر ان نشاط العضوية الداخلي لا يقع تحت انتباهنا) ، وإما ان جميع هذه الانشطة وجميع انماط التظهر هذه تغدو موضوعا للملكة الفهم التي نجهد لتفهم ما الجانب العقلائي الذي تنطوي عليه : التعاون بين غايات الحيوان الباطنة وبين الاجهزة والاعضاء التي تتولى امر تحقيقها . لا يكفي لا الادراك الحسي للرفبات المرضية والحركات الاعتبائية والتلييات ، ولا فهم ملكة الفهم لغائية العضوية ، لا يكفيان ليظهرا لنا الحياة الحيوانية على انها ممثلة للجمال الطبيعي : فالجمال هو ما يميز هيئة بعينها ، سواء اني حالة السكون ام الحركة ، وبصرف النظر عن كيف هذه الحالات مع تلبية الحاجات ، وبصرف النظر عما يمكن ان يكون في الحركات نفسها من جانب مؤقت وعارض . غير ان الجمال لا يمكن لغير الشكل ان يعبر عنه ، لان الشكل هو رحده التظاهر الخارجي الذي بواسطته تضع مثالوية الكائن الحي الموضوعية نفسها تحت متناول حدسنا وتاملنا الحسيين . ان الفكر يعقل هذه المثالوية في مفهومها ، ويجعل من هذا المفهوم مفهومه بحكم عموميتته ، بينما يكون النظر الى الجمال من خلال واقعه الظاهر . وهذا الواقع يمثل المظهر الخارجي للعضوية المفصلة الذي هو بالنسبة الينا ، وفي آن معا ، ما هو كائن هنا وما يتبقى للعيان ، على اعتبار ان التنوع الواقعي المحض للاعضاء التي تتألف منها

العضوية ينبغي ان يعتبر مجرد ظاهر في الكلية الحية للهيئة .
من مفهوم الكينونة - في الحياة ، كما حددناه . تنبع ايضا
خصوصيات هذا الظاهر التالية : ان الشكل يتميز بمداه المكاني ،
بأنحداه ، بمظهره ، بشكله ، بلونه . بحركاته ، الخ ، وحشد
آخر من التفاصيل المائلة . لكن اذا تظاهرت العضوية ، التي
تحتوي على هذه الفروق ، كعضوية حية ، فمن المؤكد انها لا
تستمد من هذا التنوع ومن اشكاله وجودها الحقيقي . وان كانت
تملك مع ذلك وجودا حقيقيا ، فلان اجزاءها المختلفة : التي هي
بالنسبة اليها اشياء محسوسة ، تجتمع وتلتئم شملا لشكل كلا
واحدا ، لتصبح اعضاء فرد ، فرد واحد احسد ، بحيث ان
الخصوصيات التي منها يتألف ، على اختلافها بعضها عن بعض ،
تحقق مع ذلك توافقا يقرب الشقة بينها ويجعلها تتآزر في خدمة
هدف واحد .

بيد ان هذه الوحدة لا بد ان يكون لها اولا طابع تماثل
غير قصدي بين الفروق ، والا يكون لها بالتالي شيء من غائية
مجردة ؛ ولا يجوز ان تظهر الاجزاء التي تتألف منها لا كوسائل
برسم غاية معينة وفي خدمتها ، ولا مجردة من الفروق التي
نفصل بينها من منظور البنية والهيئة .

ثانيا ، تتلبس الاعضاء ، على العكس ، في نظر من يتأملها ،
بظاهر العرضية ، بمعنى ان ما من عضو منها يطرح تعين الآخر
بحيث يتوجب ان يكون لهذا العضو او ذاك هذه الهيئة او تلك
لجرد انها هيئة عضو آخر كما هي الحال ، على سبيل المثال ، في
الاشياء الخاضعة لقاعدة واحدة وحيدة . ففي الاشياء الخاضعة
لمثل هذه القاعدة ، يتحكم تعيين مجرد في هيئة الاجزاء كافة
وحجمها ، الخ . فتوافد البناءة ، على سبيل المثال ، او على الاقل
نوافد النسق الواحد متساوية جميعا في الحجم ؛ كذلك يكون
جنود كتيبة من القوات النظامية مزودين جميعهم بعتاد متماثل .
وفي الحالات التي نتحدث عنها هنا ، لا يكون ثمة شيء من

العرضية في الاجزاء الخصوصية من اللباس وشكله ولونه ،
النخ ، بل يكون للباس كل واحد شكل محدد ، لان لباس واحد
آخر او الآخرين له الشكل نفسه . لا فرصة اذن هنا لتباين
الاشكال او لاستقلالها الذاتي الخصوصى كيما يؤكد ذاتهما .
وعلى العكس من ذلك تماما حال الفرد العضوي . فليده يخلف
كل جزء عن سائر الاجزاء : الانف يختلف عن الجبين ، والفم عن
الخددين ، والصدر عن العنق ، والذراعان عن الساقين ، النخ .
وبما ان ما من عضو يملك ، بالنسبة الى من يتأمله ، هيئة عضو
آخر ، وانما له شكله الخصوصى الذي لا يتحدد تحديدا مطلقا
بعضو آخر ، لذا يبدو كل عضو وكأنه مستقل في ذاته ، وبالتالي
حرا وعرضيا نسبة الى الاعضاء الاخرى ، اذ ان التلاحم المادى لا
يغال شكلها بما هو كذلك .

لكن لا بد ، ثالثا ، ان يوجد ، رغم هذا الاستقلال الذاتى ،
رابط داخلي ، وحدة ما هي خارجية صرف ، ما هي مكانية
وزمانية وكمية محضة ، كما في الاشياء الخاضعة لقاعدة واحدة
رحيدذ ، وغير مستوجبة في الوقت نفسه لزوال السمات
الخصوصية . هذه الوحدة لا تفرض نفسها بصورة حسية
ومباشرة على الحدس ، نظير ما تفعله الفروق الموجودة بين
الاعضاء ، بل تبقى ضرورة سرية ، خفية ، باطنة ، منتجة
للتوافق بين الاعضاء واشكالها . والحال ان المفروض ان الفكر هو
وحده المؤهل لان يدرك هذه الوحدة اللامرئية خارجيا والضرورية ،
وهي وحدة كما قلنا للتو لا تقع تحت الحدس . لكن الجميل نفسه
لا يقع في هذه الحال تحت حدسنا ، ومرأى الجميل لن يمثل
بالتالي في نظرنا الفكرة وهي في حالة التحقق . لذا ينبغي ايضا
ان تتجلى الوحدة خارجيا ، لكن بشرط واحد وهو الا تكون .
وهي المفروضة من قبل الفكرة التي ثبت فيها الحياة ، حسية
ومكانية خالصة . انها تظهر لدى الفرد بصفته مثالية عامة

لاعضائه ، مثالية تؤلف اساس الذات الحية ودعامتها وركيزتها .
وهذه الوحدة تتظاهر في الحياة العضوية في شكل الاحساس .
ففي الاحساس وفي تعبيره تتظاهر النفس كنفس . وبالفعل ،
وبالنسبة الى النفس ، فان الاصطفاف المحض للاعضاء واقعة
تتعارض مع الحقيقة ؛ وبالنسبة الى مثالياتها الذاتية فان تعدد
الاعضاء لا وجود له . صحيح انها تفترض تنوع الاجزاء وتشكلها
الخصوصي وتمفصلها العفوي ، لكن بالنظر الى ان النفس
الحاسة تتظاهر من خلال هذا التمفصل ، فان الوحدة الباطنة
والكلية الحضور تستلزم على وجه التحديد زوال الاستقلالات
الذاتية الواقعية الصرف التي لا تعود تمثل في هذه الحال ذاتها ،
واما العنصر الذي تأخذه عن النفس الحاسة .

لكن التعبير عن النفس الحاسة لا يكفي ليمنحنا اليقين بتلاحم
لازم للاعضاء الخاصة او بتماثل لازم بين التعضية الواقعية وبين
الوحدة الذاتية التي يكشفها لنا الاحساس .

لكن ان تكن الهيئة بما هي كذلك هي التي تظهر للعيان هذا
الوفاق الداخلي وضرورته ، فقد يكون ذلك ايضا نتيجة للعادة
التي تعودتها تلك الاعضاء على الاصطفاف بعضها بجانب بعض .
هذا الاصطفاف الذي يتولد عنه بدوره نمط معين ذو تنوعات
متكررة . غير ان العادة نفسها لا تعدو ان تكون بعد ضرورة ذاتية
خالصة . وبالاستناد الى هذا المعيار يسعنا ، على سبيل المثال ،
ان ندمغ بصفة القبح الحيوانات التي تملك عضوية لا تشبه
العضويات التي اعتدنا على رؤيتها او التي تتناقض مع تجربتنا
اليومية . كذلك نطلق صفة الغرابة على عضويات الحيوانات التي
تتجمع اعضاؤها على نحو لا يضاهاي ذاك الذي الفناه . تلکم هي ،
على سبيل المثال ، حال الاسماك التي لها جسم هائل الحجم ،
لكنه ينتهي مع ذلك بلذنب قصير ، او التي لها عيون تصطف واحدها
بجانب الاخرى في طرف واحد مع الرأس . وبالمقابل نحن قد
نعودنا اكثر على بعض اشكال الانحراف لدى النباتات ، وان يكن

الصبار الذي من نوع الكاكتوس ، على سبيل المثال ، بشوكه وبشكل اغصانه شبه القرن ، حقيق بأن يبدو لنا غريبا . ومن تتوفر له معارف ضليعة في التاريخ الطبيعي ، ويحفظ فسي ذاكرته اكبر عدد ممكن من أنماط الاقتران ، لا يجد بكل تأكيد في ما تقدم شيئا غير مألوف .

ناهيك عن ذلك يمكن لمزيد من التبحر في نمط اقتران الاجزاء ان تتولد عنه الامكانية والقدرة على التكهن ، عند مراى عضو واحد مفرد ، بالشكل الكامل الذي هو جزء منه . وهذا ما جعل شهرة كوفيه (١) ، على سبيل المثال ، تدبج وتطبق الافاق ، اذ كان في مستطاعه ان يقرر ، استنادا الى عظم واحد ، مستحاث او غير مستحاث ، ما النوع الحيواني الذي ينبغي ان ينسب اليه الفرد الذي يعود اليه ذلك العظم . وهذا هو الاوان لنقول Ex Ungue Leonem: (٢) : فالمخالب وعظام الفخذ تسمح بتعرف بنية الاسنان ، وهذه البنية تسمح بدورها باعادة تكوين هيئة الوركين وشكل العمود الفقري ، الخ . وفي هذه الكيفية من كيفيات الحكم ، لا يعود تعرف النمط مسألة عادة ، بل نتيجة تفكير وتدخل من قبل الفكر المحض . كان كوفيه ، على سبيل المثال ، يسترشد ، في اعادة البناء ، بفكرة ان تعيينا عاما وخاصية عامة لا بد ان يتجليا في الاجزاء كافة ، رغم الفروق التي تفصل بينها ، وان يشكلا وحدتها .

ان تعيينا عاما كهذا يتمثل ، على سبيل المثال ، باكل اللحم الذي يفرض قانونه على تنظيم الاجزاء كافة . فالحيوان ، اللاحم

١ - جورج كوفيه : عالم حيوان ومستحاثات فرنسي ، وقسح اسس التشريع المقارن وعلم الاحالة ١٧٦٩ - ١١٨٣٢ . ٩٥
٢ - باللاتينية في النص .

يحتاج الى اسنان والى عظام ، الخ ، غير الاسنان والعظام التي يحتاج اليها الحيوان العاشب . واذا كان الحيوان كاسرا ، فلا يملك ان يكتفي ، حتى يفوز بفنيمته ، بالحوافر ، بل هو بحاجة الى مخالب . اذن فتعيين واحد يتحكم هنا بشكل الاعضاء الخصوصي وينمط اقترانها . والى تعيينات عامة من هذا القبيل يذهب بنا الفكر ايضا حين نريد ان نفسر قوة الاسد والنسر ، الخ . ومثل هذه الكيفية في النظر الى الاشياء تستاهل وصفها بأنها جميلة واربعة ، لانها تكشف لنا عن وحدة في الهيئة وفي أشكالها ، وهي وحدة لا تتأتى من محض تكرار احادي الشكل ، بل تترك على العكس جميع الفروق بين الاجزاء قائمة .

لكن ليس الحدس هو الذي يشكل العنصر الغالب في هذه الكيفية في النظر الى الاشياء ، وانما العنصر الغالب فيها فكرة عامة تلهمها وتوجهها وتسدد خطاها . وعليه ، اذا اخذنا بوجهة النظر هذه ، فلن نقول ان موقفنا من المواضيع يتحدد بجمالها ، بل سنقول فقط ان طريقتنا في النظر الى الموضوع هي الجميلة ، من حيث هي ذاتية . ولو انعمنا النظر في هذه التأملات عن كذب ، لوجدنا ان منطلقها ومبداها الموجه ينحدران بجانب واحد ومحدود للغاية ، نعني طرز اقتنيات الحيوان : اكل اللحم ، اكل العشب ، الخ . لكن هذا التعيين لا يكفي ليعطينا حدس التلاحم ، حدس الكلية ، المفهوم ، النفس بالذات .

ان شئنا اذن ان نحوز ، في هذا المضمار ، وعي الوحدة الكاملة الباطنة ، لا يسعنا ان نفعل ذلك الا بالفكر والادراك . اذ ان النفس بما هي كذلك لا يمكن بعد تعرفها في الطبيعية ، لان الوحدة الذاتية لم تصبح فيها بعد وحدة قائمة بذاتها . لكن لو عقلنا النفس وفق مفهومها ، لحصلنا على نتيجة مزدوجة : حدس الهيئة الحية . ومفهوم النفس ، المدرك كمفهوم . لكن ليس كذلك هو الوضع حين يكون المطلوب حدس الجميل : اذ لا يفترض في الموضوع ان يتبدى لنا وكأنه مدرك بالفكر فحسب ، او ان يختلف عن

الحدس: أو ان يكون متعارضا وإياه ، من حيث انه لا يحظى' بغير اهتمام الفكر وحده . يبقى اذن ان الموضوع لا يمكن ان يوجد الا بسبب المعنى (٢) الذي ينبثق عنه بوجه عام ، والحدس الذي نصل اليه على هذا النحو بالمعنى الملازم للتشكيلات الطبيعية يشكل الكيفية الحقيقية لادراك الجمال . وبالفعل ، ان كلمة Sens كلمة طريفة تستخدم ، بدورها ، بمعنيين Sens متقابلين . فهي تشير ، من جهة أولى ، الى الاجهزة المتحكمة بالادراك المباشر ؛ ونحن نطلق من الجهة الثانية كلمة Sens على مدلول الشيء ، على فكرته ، على ما هو عام فيه . وعلى هذا النحو ، ترتبط كلمة Sens ، من جهة أولى ، بالجانب الخارجي المباشر من الوجود ، ومن الجهة الثانية ، بماهيتها الصميمة . والتفكير المتروى ، بدل ان يفصل الجزأين ، يعمل على ان يتبدى كل جزء مع تقيضه في آن واحد ، اي انه في الوقت الذي يتلقى فيه من شيء بعينه حدسا حسيا ، يعقل معناه ومفهومه ايضا . لكن بالنظر الى ان هذه التعينات يتم تلقيها في حالة عدم انفصال ، فان التأمل لا يعي بعد المفهوم ، بل يرهص به ارهاصا مبهما في احسن الاحوال . فحين نفرض ، على سبيل المثال ، وجود ثلاثة عوالم ، عالم الجماد وعالم النبات وعالم الحيوان ، فاننا نرهص بوجود ضرورة باطنة ذات صفة مفهومية في هذا التدرج ، من دون ان نكتفي بالتصور المحض لفائية خارجية . وحتى في تنوع التشكيلات في داخل كل عالم على حدة ، يرهص الحدس المتروى بتدخل توجيه روحي : ومن هنا كان التقدم العقلاني في تشكيل الجبال ، وكذلك في

٢ - Sens : لها باللاتينية معنيان : ١ - المعنى ، ٢ - الحس .

وسوف يستخدم هيتل كما سنرى الكلمة بمعنيها . «م»

الانساق الحيوانية والنباتية . كذلك سنعاين تنظيمًا عقلانيًا في كل عضوية حيوانية ، في الحشرة الفلانية مثلا ، بتقسيمها الى رأس وجوشن وجوف واطراف ، وهذا علاوة على الحواس الخمس التي قد تبدو للوهلة الاولى وكأنها اضافة اصطناعية ، لكن لا تلبث ان تتكشف ، عند الفحص المتأن ، عن انها مطابقة للمفهوم . على هذا النحو رصد غوته ووصف العقلانية الباطنة للطبيعة وظاهراتها . وكان قد بدأ ، بما أوتي من دكاء ، بإخضاع المواضيع للملاحظة البسيطة ، مع شعوره شبه الواضح بوحدتها المفاهيمية . والتاريخ نفسه يمكن ان يفهم ويروى بطريقة يتجلى معها ، عبر الاحداث والافراد المفردين ، المدلول الجوهرى والوحدة الضرورية لهذه الاحداث وهؤلاء الافراد .

- ٥ -

الحياة منظوراً اليها من وجهة النظر الشخصية الصرف

على هذا النحو يمكننا ، بصورة عامة ، ان نصف بالجمال الطبيعة ، من حيث هي تمثيل حسي للمفهوم العيني والفكرة ، ولكن هذا فقط بقدر ما ينم تأمل التشكيلات الطبيعية الموافقة للمفهوم عن مثل هذا التطابق ، وبقدر ما تكشف الملاحظة الحسية في الوقت نفسه للحس عن الضرورة الباطنة للتنظيم الشامل وعن توافقه . ان تأمل الطبيعة ، بقدر ما تستاهل نعتها بالجمال ، لا يقودنا الى ابعاد من هذا الارهاص . وهذا الادراك ، الذي تبدو فيه الاجزاء حرة وذات وجود مستقل بعضها عن بعض ولكن من

دون ان يمنعا ذلك من اظهار توافقها المتجلي في الوجه ، فسي
النفاطيع : في الحركات : الخ - تقول : تبقى هذا الادراك ، في
الشروط التي اتينا بوصفها ، غير متعين ومجردا . وتبقى الوحدة
داخلية ، فلا تعرض نفسها للحدس في شكل فكروي عيني ، ولا
تتعدى الملاحظة نطاق المسلمة العامة التي تنص على ضرورة توافق
محرك محير .

اننا لا نعرف بعد الجمال الطبيعي - بعد الذي قلناه - الا
في شكل تلاحم حي بين التشكيلات الطبيعية العينية ، وذلك
طيفا للمفهوم . وبين هذا التلاحم وبين المادة هويته مباشرة :
فالشكل ملازم بصورة مباشرة للمادة بوصفه ماهيتها الحقيقية
وقوتها المشكلة . ذلكم هو التعريف العام للجمال في الطيور
الذي نحن فيه . على هذا المنوال ، على سبيل المثال ، تنامل
بإعجاب البلور الطبيعي . بسبب شكله النظامي الذي ما كان لاية
قوة ميكانيكية ان تولده ، والذي هو نتاج تعيين باطن فريد ، نتاج
قوة حرة بالقياس الى الموضوع نفسه . صحيح ان نشاطا خارجيا
من الموضوع يمكن بدوره ان يكون حرا ، لكن النشاط المشكل ،
في البلورات ، لا يمكن ان يكون خارجيا عن الموضوع : انه لا يمكن
ان يكون سوى شكل فعال ، يدخل في عداد عالم الجداد ، بحكم
طبيعته بالذات ؛ فهو القوة الحرة للمادة ذاتها ، هذه المادة التي
تشكل بفصل نشاط محايث ، بدل ان تتلقى تعيينها سلنا من
الخارج . على هذا المنوال تبقى المادة حرة سواء ابداتها ام في
شكلها المتحقق . وعلى درجة اكثر ارتفاعا ، ومن جانب اكثر
عيانية ، يتظاهر نشاط الشكل المحايث هذا في العضوية الحية .
في معالها ، في ظاهر اعضائها ، وبصورة رئيسية في الحركات
والتعبير عن المشاعر والعواطف . فهنا انما تتظاهر القابلية الداخلية
للاثارة ، ويكون تظاهرها بكيفية حية .

على الرغم من هذا الطابع اللامتعين للجمال الطبيعي من حيث
حيوته الباطنة ، نعتقد انه بوسعنا ان نجزم بما يلي :

١ - بموجب الفكرة المتكونة لدينا عن درجة الحيوية ، وكذلك بموجب ارهاصنا بمفهومها الحقيقي ، وبالاستناد علاوة على ذلك الى النماذج المألوفة لتظاهرها المطابق ، توجد فروق جوهرية تسمح لنا بالتمييز بين الجمال والقيح في العالم الحيواني ؛ ومن هذا القبيل ان الحيوانات البطيئة الخطو التي تدب بمشقة والتي ينم كل مظهرها عن عجز عن الحركة والفعل السريعين تثير نفورنا بسبب قصورها هذا تحديدا . والحال ان النشاطية والحركة علامتان على مثالية اسمى للحياة . كذلك لا يسعنا ان نطلق صفة الجمال على بعض الاسماك وعلى التماسيح والسلاحف . وندى انواع كثيرة من الحشرات ، بينما لا يندر ان تثير دهشتنا وعجبنا كائنات اخرى هجينة تمثل طورا انتقاليا من شكل الى آخر وتحقق مزيج الشكلين ، وهذا من غير ان نبيح لانفسنا ان نعدّها جميلة ، كما هي ، على سبيل المثال ، حال خلد الماء الذي هو مزيج من الطير ومن رباعي الاقدام . وفي الحالات التي من هذا القبيل ، قد لا تعدو المسألة ، فيما يخصنا ، ان نكون مسالة تعود لا اكثر ، بمعنى ان ما هو مائل في تصورنا هو نمط ثابت من الانواع الحيوانية . لكن حتى هذا التعود ليس خلوا من الارهاص بأن تشكيل طائر ، على سبيل المثال ، يقتضي الضرورة توافقا معيناً بين الاجزاء ، وبأن طبيعته تنهّاه عن تلبس اشكال تخص انواعا اخرى ، تحت طائلة توليد تشكيلات هجينة . ان هذه الخلائط تتكشف اذن عن انها غريبة ومتناقضة . ولا يدخل في عداد مضمار الجمال الطبيعي الحي التحديد الاحادي الجانب للنظيم ، المشوب بالغيوب والمفتقر الى المدلول ، لانه لا يستجيب الا لمتعضيات خارجية ومحدودة ، كما لا تدخل فيه الخلائط والاطوار الانتقالية التي تكلمنا عنها للتو والتي تبقى عاجزة عن صيانة تعينات الفروق ، وان تكن اقل احادية جانب .

٢ - اننا نستمر في الحديث عن الجمال في الطبيعة ، حتى عندما لا تكون بمواجهة مخلوقات عضوية حية : لدى وقسوع.

انظارنا على مشهد طبيعي . على سبيل المثال . فهنا لا وجود
لسم فصل عضوي بين الاجزاء . محدد بالمفهوم . بت فيه نفحة
حياة وحدة ، تحقيقا للفكرة ؛ وانما امامنا مجرد تنوع ثمر من
المواضيع وحشد خارجي من أشكال متباينة . عضوية وغير
عضوية ؛ سفوح جبال . منعطفات انهار . مجموعات اشجار .
اتواخ ، منازل ، مدن ، قصور ، مراكب . سماء وبحر ، اودية
وتلال . ومع ذلك . وبالرغم من هذا التنوع . وفي داخل هذا
التعدد بالذات . نلاحظ بين الاجزاء المكوته للمتهد الطبيعي
نوافعا ممنعا او اخاذا يحرك فينا الاهتمام .

٣ - اخيرا ، نقوم علاقة خصوصية بين الجمال الطبيعي
وبيئنا بفعل ما يولده فينا من حالات نفسية وبفعل توافقه مع
مدته الجالات . وسندكر . على سبيل المثال . سكون الليل في
ضياء القمر ، هداة الوادي وخريف جدول الماء المنساب ، روعة
منظر البحر الهائج ، جلال السماء المرصعة بالنجوم . والمدلول
الذي نعطيه لهذه المواضيع لا ينتمي الى المواضيع ذاتها ، بل الى
الحالات النفسية المتولدة عنها . كذلك نقول عن بعض الحيوانات
انها جميلة ، حين نلاحظ لديها تظاهرات نفسية تمت بصلة قربي
الى التظاهرات الانسانية : الشجاعة ، القوة ، الحيلة ، الكرم .
الخ . وهذه التظاهرات هي ، من جهة اولى ، وقف على المواضيع
وذات صلة من احد جوانبها بالحياة الحيوانية ، وهي من الجهة
الثانية ذات صلة بتصورنا الخاص وبحالتنا النفسية الخاصة .



ان يكن في مستطاعنا ان نعتبر ان من الثابت ، بناء على ما
تقدم ، ان الحياة الحيوانية ، التي هي ذروة الجمال الطبيعي ،
تعبّر عن درجة معينة من الحيوية ، فهذا لا يبيح لنا ان ننسى
ان كل حياة حيوانية حياة محدودة ومرتبطة ببعض الكيفيات .

فالدورة الحيوية للحيوان ضيقة ، واهتماماته تتسلط عليها الحاجات الطبيعية : الغذاء ، الفريزة الجنسية ، الخ . اما حياته النفسية ، الداخلية ، التي تجد تعبيرها في الوجه ، فقيرة ، مجردة ، خاوية . ناهيك عن ان هذا الجانب الداخلي لا يتجلى بهذه الصفة ؛ فحياة الحيوان الطبيعية لا تكشف عن نفسه ولا تجعلها تنبثق من الداخل ، وذلك ما دام الطبيعي يكمن بالتحديد في كون النفس عاجزة عن مبارحة المنطقة المنحاة اليها ولا تملك ان تظهر طبقا للفكرة . وكما تقدم بنا القول ، لا تشكل نفس الحيوان بالنسبة الى ذاتها تلك الوحدة المثالية ؛ ولو كان كذلك هو واقع الحال ، لتظهرت ايضا بالنسبة الى الآخرين في هذه النسبة - الى - ذاتها . ان الانا الوامي هو وحده الذي يمثل هذه المثالية البسيطة التي هي مثالية بالنسبة الى ذاتها ؛ هو وحده الذي يعرف نفسه بصفته هذه الوحدة البسيطة والذي يعزو الى نفسه لهذا السبب واقعا ليس حسيا وجسمانيا فحسب ، بل ممثلا في الوقت نفسه تحقيقا لفكرة . هنا فقط يرتدي الواقع شكل المفهوم ؛ المفهوم يعارض ذاته ، يفقد موضوعيته ذاتها ، ويوجد في هذه الاخيرة من اجل ذاته . اما الحياة الحيوانية بالمقابل فلا تملك هذه الوحدة الا في ذاتها ، وفي هذه الوحدة يكون للواقع ، من حيث هو جسمانية ، شكل مغاير للوحدة المثالية للنفس . ان الانا الوامي هو بالنسبة الى ذاته تلك الوحدة التي لجميع مركباتها عنصر مشترك هو المثالية الواحدة . والانا يتظاهر بالنسبة الى الآخرين ايضا من خلال هذا التجسد العيني الوامي . لكن كل ما يفعله الحيوان هو انه يوحى ، بمظهره ، للحدس بوجود نفس ؛ نفس لا يملك منها سوى ظاهرها الكدر ، فلكانها نفحة ، نوع من التبخر يلف كل شيء ويؤمن وحدة الاعضاء ويكشف فسي المظهر كله عن البدايات الاولى لطابع خصوصي . تلكم هي الثفرة الاخرى التي ينطوي عليها الجمال الطبيعي ، حتى في ارقن اشكاله ، وهي ثفرة ستحملنا على

المصادرة على ضرورة المثال ، من حيث هو جمال فني . لكن قبل الوصول الى هذا المثال ، سنولي اهتمامنا لتعيينين اثنين هما العاقبتان الاخيرتان للثغرة التي لاحظناها في الجمال الطبيعي .
قلنا آنفا أن النفس لا تظهر في الهيئة الحيوانية الا فسي المظهر الكدر لتلاحم في العضوية ، كنقطة لتركز للنفسية التي تفتقر الى مضمون متماسك . فالنفسية التي يظهرها الحيوان هي من طبيعة مبهمة ومحدودة تماما . وهذا التظاهر المجرد هو ما سندرسه الان بحد ذاته .

الفصل الثاني

المآل

- ١ -

الجمال المجرد ، الخارجي

ثمة واقع خارجي له ، بما هو كذلك ، طابع محدد ، لكن داخله ، بدل ان يتجسد عينيا في شكل وحدة النفس ، يبقى في حالة تجريد وعدم تعيين . لهذا السبب تتجلى هذه الداخلية كمجرد وحدة ذات تعيين خارجي في واقع خارجي ، بدل ان تكون داخلية حقا ، من حيث هي فكرة ، وبدل ان تحتوي مضمونا

مجسدا لفكرة . فالمفروض في وحدة الداخلي العينية ان تتجلى ، من جهة اولى ، في امتلاك الحياة النفسية ، في ذاتها ولذاتها . لمضمون عظيم الثراء . ومن الجهة الثانية . في صبغها الواقع الخارجي بداخليتها ، مما يتيح لها ان تجعل من الهيئة الواقعية تظاهرا صريحا للداخل . وفي المرحلة التي نحن فيها ، لم بتوصل الجمال بعد الى هذه الوحدة العينية ، بل هو ما يزال يصبو اليه صبه اى المثال . لهذا السبب ، لا يمكن للوحدة العينية ان تتحقق بعد في الهيئة ؛ ولكنها تصلح فقط لفحص تحليلي ، اى فحص منفصل لمختلف العناصر التي تدخل في تركيبها . وعلى هذا النحو . اذا فصلنا اولا العنصر المشكل للواقع الحسي والخارجي ، حصلنا على مظهرين مختلفين يوجبان علينا دراستهما على حدة . لكن بحكم هذا الانفصال اولا ، وبحكم تجريده بانيا . تتجلى الوحدة الداخلية ذاتها . حيال الواقع الخارجي ، كوحدة خارجية ايضا ، وبالتالي كمثالية وتعيين خارجي المصدر . لا شكل محايث للمفهوم الداخلي الشامل .

تلكم هي النقاط التي سيشتغلنا بيانها فيما يلي . وسنبدا بـ :

١ - جمال الشكل المجرد .

ان شكل الجمال الطبيعي ، من حيث هو مجرد ، شكل متعين من جهة اولى ، وبالتالي محدد ، وينطوي من جهة اخرى على وحدة يمكنه بفضلها ان ينتسب الى نفسه . وهو ينظم التنوع الخارجي وفق هذا التعيين وهذه الوحدة اللذين ، بدل ان يصبحا ضرورة داخلية محايثة وهيئة حية ، يبقيان تعيينا ووحدة خارجيين ، وعلى صلة بالخارج . وعلى هذا الشكل نطلق اسم التناظم والتناظر ، او نعتبره تابعا لقوانين ، او نعتقه اخيرا بالتناسق .

ب - التناظم .

التناظم Régularité ، بما هو كذلك ، يكمن بوجه عام في التساوي الخارجي ، او ، بتعبير أدق ، في تكرار وجه معين واحد يعطي الشكل الوحدة المعينة . ووحدة كهذه هي ، بحكم تجريدها الاول ، بعيدة منتهى البعد عن الكلية العقلانية للمفهوم العيني ، وهذا ما يجعل الجمال لا يوجد الا بالنسبة الى ملكة الفهم المجرد التي لا تعقل سوى التساوي والتماثل المجردين ، لا العيينيين . على هذا النحو يكون المستقيم ، بين الخطوط ، خطأ متناظما ، لانه ليس له سوى اتجاه واحد يبقى ، على مستوى التجريد ، مساويا لنفسه على الدوام . والسبب عينه ، يكون المكعب جسما متناظما لان لجميع اضلاعه مساحات متساوية الحجم ، ولانه يتألف ، علاوة على ذلك ، من خطوط وزوايا متساوية ، علما بان هذه الاخيرة ، من حيث هي زوايا قائمة ، لا تملك ان تغير حجمها نظير الزوايا الحادة او المنفرجة .

والتناظر Symétrie يشبه التناظم والحقيقة ان الشكل لا يتشبه بذلك التجريد العالي الذي يمثلته التعيين في المساواة . فالى المساواة تنضاف اللامساواة ، وينبجس الاختلاف في قلب التماثل الفارغ . على هذا النحو يرى **التناظر** النور . فهو لا يتمثل بتكرار شكل واحد مجرد ، بل بتناوب هذا الشكل مع شكل آخر يتكرر بدوره ؛ وهذا الاخير ، منظورا اليه بحد ذاته ، متعين ايضا ومبائل لنفسه على الدوام ، ولكنه غير مساو للشكل الاول الذي هو قرينه الدائم . ومن هذا الاقتران يجب ان تولد مساواة ووحدة اكثر تعينا واكثر تنوعا في ذاتهما . فحين يكون لواجهة المنزل ، على سبيل المثال ، ثلاث نوافذ متساوية الحجم ومفصولة عن بعضها بعضا بمسافات متساوية ، ثم ثلاث او اربع نوافذ اعلى ومفصولة بمسافات اكبر او اصغر ، واخيرا ثلاث

نوافذ مشابهة للنوافذ الثلاث الاول في حجمها وفي المسافات التي تفصل بينها ، فان المنظر الذي يعرض لنظرنا عبارة عن ترتيب متناظر . وعليه ، أن تكرار تعيين واحد وتشاكله لا يكفيان وحدهما لخلق التناظر ؛ فهذا الاخير يقتضي ، علاوة على ذلك ، فروقا في الحجم والوضع والشكل واللون والصوت وغيرها من التعيينات الملزمة ، بدورها ، بأن تتكرر على نحو متشاكل *Uniforme* . وانما من هذا الاقتران المتناظم لتعيينات غير منساوية يولد التناظر .

ان هذين الشكليين ، التناظم والتناظر ، بوصفهما ترتيبا ووحده خارجيين خالصين ، يتدرجان بصورة رئيسية في عداد **التعيين ضمن نطاق الحجم** . ذلك ان التعيين المفترض مسن الخارج ، لا المحايث ، هو بوجه عام من طبيعة كمية ، بينما تجعل الكيفية من شيء معطى ما هو عليه ، بحيث يغدو مغايرا اذا ما تغير التعيين الكيفي . لكن الحجم وتنوعاته ، من حيث هسي حجوم ، تشكل بالنسبة الى الكيف تعيينا حياديا ، حينما لا نفرض نفسها كعيار . وبالفعل ، ان العيار هو الكمية التي تنتج تعيينا كيفيا ، اذ تقتزن كيفة ما في هذه الحال بتعيين كمي . والتناظم والتناظر هما قبل كل شيء ميزان لتعيينات الحجوم راشتاكلها (١) *Uniformité* ولترتيبها في اللامساواة .

اذا بحثنا اين يجد ترتيب الحجوم هذا تحقيقه الحقيقي ، لا نعم ان نلاحظ ان تشكيلات الطبيعة ، العضوية واللاعضوية على حد سواء ، متناظرة ومتناظرة حجما وشكلا . فعصويتنسا الخاصة ، على سبيل المثال ، متناظرة ومتناظرة ولو جزئيا . فلنا عيضان ، وذراغان ، وساقان ، وردفان متساويتان، وراسلان

متساويان ، الخ . وبالمقابل نعلم ان بعض الاجزاء الاخرى غير متناظرة : ومثال ذلك القلب ، والرئة ، والكبد ، والامعاء ، الخ . والسؤال الذي يطرح نفسه بهذا الخصوص هو ذاك المتعلق بمعرفة اين يكمن الفرق . فالجانب الذي يتظاهر فيه التناظم من حيث الحجم والشكل والمركز ، الخ ، هو بالتحديد الجانب الخارجي من العضوية . والتناظم والتناظر يوجدان ، بحسب مفهوم الشيء بالذات ، حيثما يكون الموضوعي ، طبقا لتعيينه . خارجيا بالنسبة الى ذاته ولا يحويه اي عنصر ذاتي . والواقع الذي لا يتخطى نطاق هذه الخارجية يقع تحت هيمنة تلك الوحدة الخارجية والمجردة . اما في ما يحيا وما يتحرك ، وعلى مستوى اعلى ، في الروحية الحرة ، فان التناظم الصرف يتلاشى امام الوحدة الذاتية الحية . لكن بالرغم من ان الطبيعة ليس لها ، بخلاف الروح ، سوى وجود خارجي في ذاته ، فان التناظم لا يتظاهر فيها الا حيثما تلعب الخارجية دورا راجحا حقا .

فضلا عن ذلك ، لو عبرنا بسرعة الدرجات الرئيسية . لوصلنا الى الجمادات ، الى البلورات ، الخ ، التي لها ، بصفتهما تشكيلات لا حياة فيها ، اشكال تتميز ، اول ما تتميز ، بالتناظم والتناظر . ومظهرها هو بكل تأكيد ، وكما تقدم بنا القول ، محايث لها ، وغير متحدد بمؤثرات خارجية ؛ فالشكل الموافق لطبيعتها ينشأ ، بنشاطية غامضة ، بنيتها الداخلية والخارجية . لكن هذه النشاطية ليست هي بعد النشاطية الكاملة للمفهوم العيني والمؤثر الذي يفترض سالبية الاجزاء المستقلة بذاتها ويحييها ويحركها ، كما في الحياة الحيوانية . بل على العكس ، فوحدة الشكل وتعيينه يحتفظان بأحادية جانب مجردة ، لا تقع الا تحت ادراك ملكة الفهم ، ووحدة الموضوع الخارجي عن نفسها هذه هي التي تنتج في آن معا التناظم والتناظر المحضين اللذين فيهما وحدهما تلعب التجريدات دورا غالبا .

ان النبات متفوق بحد ذاته على البلور . فهو يتطور الى حد

بداية تعضية ، ويمتص المواد في عملية تغذية مستمرة ونشيطة . لكن النبات بذاته لا يملك بعد الحياة المتحركة ، لان نشاطيته متجهة باستمرار نحو الخارج ، رغم تمفصله العضوي . انه متائل الجدور ، وعاجز بحكم ذلك عن التحرك وعن تغيير مكانه ، ونموه يتوالى بصورة دائمة ، وتمثله واقتياته المتواصل ليس هو ذاته الاقنيات المميز لعضوية ساكنة ومنغلقة على ذاتها ، لكن المفعول الذي يرمي اليه هو اسقاط ذاته على الخارج بصورة متجددة باستمرار . ولا ريب في ان الحيوان ينمو هو الآخر ، لكن نموه لا بد ان يتوقف متى ما بلغ حدا معيناً ، وتناسل الحيوان لا يعني في الحقيقة سوى ديمومة فرد واحد مماثل لذاته . اما النبات فينمو على العكس الى غير ما حد ؛ وانما بعد موته فحسب يتوقف تضاعف اغصانه واوراقه ، الخ . وما ينتجه النبات بفضل هذا النمو هو على الدوام نسخة جديدة من العضوية الكاملة ذاتها . ذلك ان كل غصن هو نبات جديد ، لا مجرد عضو كما في العضوية الحيوانية . وفي هذا التكاثر الذي يديم ذاته بذاته ، في هذا التحول من نبات الى عدد كبير من النباتات ، فان ما يفتقر اليه النبات هو الذاتية الحية المتحركة ووحدة الاحساس الفكرية . فالنبات يبقى بوجوده كله ، وبسيرورته الحيوية كلها ، ورغم هضمه الداخلي وتمثله الفعال للغذاء ، ورغم تعيينه لذاته بواسطة مفهومه الذي يفدو حراً ويمارس نشاطه في ما هو مادي ، رغم ذلك كله يبقى النبات حبساً في الخارجية ، بلا استقلال ولا وحدة ذاتية ، ويكون بقاءه الذاتي تظهراً دائماً التجدد . وبسبب انجذاب النبات الدائم هذا نحو الخارج ، يشكل النشاط والتناظر — وهما ضمانات الوحدة في هذا التكاثر الذي يظهر به النبات نفسه الى الخارج — السمة المميزة الرئيسية للأشكال النباتية . صحيح ان التناظر لا يلعب هنا دوراً رئيسياً كذاك الذي يلعبه في البلور ، ولا يتجلى

هنا بخطوط وزوايا مجردة نظير الحال في البلور ، لكنه يبقى مع ذلك السمة المميزة الرئيسية . فالجذع ترتفع في غالب الاحيان بخط مستقيم ، وحلقات النباتات العليا دائرية ، واشكال الاوراق شبيهة باشكل البلورات ، والبراعم تحمل ، بعدد اوراقها ، وبوضعيتها ومظهرها ، وطبقا لنموذجها الاساسي ، طابع معين متناظم ومتناظر .

تتميز العضويات المحبوبة بحياة حيوانية جوهريا بكيفية مزدوجة في تشكيل الاعضاء . فالحيوان ، ونخص بالذكر ذاك الذي يشغل مرتبة عالية ، يملك عضوية تتبدى للعيان ، من جهة اولى ، كعضوية باطنة ، منفصلة على ذاتها ، منتمية الى ذاتها ، مرتدة على الدوام الى ذاتها ، نظير الدائرة ، وتتبدى من الجهة الثانية كعضوية خارجية ، كسيرورة خارجية ، كسيرورة متجهة نحو الخارجية . وانبل الاجهزة هي الاجهزة الباطنة ، من كبد وقلب ورئة ، الخ ، التي بها نشاط الحياة . ولا يكون تعيينهما وفق معايير التناظم وحدها . اما الاعضاء التي على صلة دائمة بالعالم الخارجي فنعرض للنظر ، حتى في العضوية الحيوانية ، ترتيبا متناظرا . انها الاعضاء والاجهزة التي تؤمن علاقات العضوية النظرية والعملية بالخارج . فالعلاقات النظرية الصرف تابعة لاجهزة حاستي البصر والسمع ؛ فكل ما نراه ونسمعه ندعه كما هو ، اي بلا مساس . اما اجهزة حاستي الشم والتذوق بالمقابل ، فندخل في نطاق العلاقات العملية . وبالفعل ، لا يسعنا ان نشم الرائحة الا اذا كانت رائحة ما هو قيد الاستهلاك ، ولا نستطيع ان نتذوق الا بالهدم والتدمير . والحال اننا لا نملك سوى انف واحد ، لكنه يتألف من نصفين يضي عليه اجتماعهما شكلا متناظرا . وكذلك حال الشفتين ، والاسنان ، الخ . ولكن التناظم التام ، ان من حيث الموقع وان من حيث الشكل ، انما هو للعينين وللاذنين ، وكذلك للاعضاء التي تستخدم في نقل

المواضيع الخارجية وفي تحويلها العملي : الساقين والذراعين .
على هذا النحو ، لا يفقد التناظم حقوقه فقلهانا تاما ، ولا حتى
في العالم العضوي ، ولكن ذلك لا ينطبق الا على الاعضاء التي
تؤمن العلاقات المباشرة مع العالم الخارجي ، وليس علاقات
العضوية مع ذاتها ، وبتميز آخر ، عودة ذاتية الحياة الى ذاتها .
تلكم هي ، على ما نتصور ، التعيينات الرئيسية للاشكال
المتناظرة والمتناظرة وللدور الذي تلعبه هذه الاشكال في ظاهرات
الطبيعة .

ومن بين هذه الاشكال المجردة خلق بنا ان نميز :

ج - التبعية لقوانين

هذه التبعية التي تشغل مقدما مرتبة اعلى وتشكل طور
الانتقال الى حرية الحياة ، الطبيعية والروحية على حد سواء .
غير ان التبعية لقوانين ، منظورا اليها بحد ذاتها ، ليست هي بعد
الوحدة والحرية الذاتيتين الكاملتين ، ولكنها تشكل على
كل حال كلية من مروق جوهرية لا تبدى كفروق وتعارضات
فحسب ، بل تحقق أيضا في كليتها وحدة وتلاحما . ومثل هذه
الوحدة ، المحكومة بقوانين ، لا يمكن ، وان بقيت على ارتباطها
بالكم ، ان تردّ ثانية الى محض فروق في الحجم ، فروق
خارجية بالنسبة الى ذاتها وقابلة للقياس ؛ بل هي تشتمل سلفا
على علاقات كيفية بين العناصر المختلفة . ولهذا لا تبدي هذه
الوحدة للعيان لا تكرارا مجردا لتعيين واحد اوحده ، ولا تناوبا
متناظما للمتساوي واللامتساوي ، بل تشتمل على تلاقسي
 واجتماع جوانب مختلفة جوهريا . ومتى ما ابصرنا بهذه الفروق
وقد اجتمعت معا ، من دون ان يطرا عليها بنتيجة ذلك اي
تخفيف ، ساورنا شعور بالحبور والمتعة . والعنصر العقلاني في
هذا الشعور يتمثل في ان الحواس لا تملك ان ترضى الا بالكلية ،

وعلى الاخص كلية الفروق الموافقة لطبيعة الشيء . غير ان التلاحم لا يقوم في هذا الحال الا بواسطة رابط خفي تخلقه بالنسبة الى الحدس العادة في جزء منه ، وشعور ابعد غورا في جزئه الآخر .

من البسير علينا ، بالاستعانة ببعض الامثلة ، ان نبين على نحو اوضح وادق كيفية الانتقال من التناظم الى التبعية لقوانين . فالخطوط المتوازية المتساوية طولاً ، مثلاً ، متناظرة من وجهة النظر المجردة . لكننا نتقدم خطوة اخرى الى الامام لو اخذنا مثال تساوي العلاقات في الاحجام غير المتساوية ، كما هو نسان المثلثات المتشابهة على سبيل المثال . فانحراف الزوايا وعلاقات الخطوط فيما بينها واحدة ، لكن المميزات الكمية تختلف من مثلث الى آخر . كذلك لا تنمى الدائرة بتناظم انحناء المستقيم ، لكنها تتعرض بدورها لتعيين المساواة المجردة ما دامت اشعتها متساوية الطول جميعاً . وهذا مع ان الدائرة ليست بعد سوى خط منحنى غير ذي شأن . وبالمقابل ، فان الاهليلجات والقطوع المكافئة تتمتع بدرجة اقل من التناظم . ولا سبيل الى تعرفها الا بالاستناد الى القوانين الناطمة لها . ومن ذلك ، على سبيل المثال ، ان الاشعة الموجهة للقطع الاهليلجي غير متساوية . لكنها منظومة بقوانين ؛ كذلك يوجد فرق اساسي بين المحور الكبير والمحور الصغير ، والبؤرتان لا تتطابقان مع المركز كما في الدائرة . وهذه الفروق هي من الان فروق كيفية متحددة بقوانين ، وعن اجتماعها ينشأ القانون . لكن او قطعنا الاهليلج بحسب المحورين (الصغير والكبير) ، لحصلنا على اربعة اجزاء متساوية ؛ وآيه ذلك ان المجموع يقع هنا ايضا تحت سلطان المساواة . ويملك الخط البيضوي ، علاوة على نعمين باطن ، حرية اكبر . وهو يخضع لتأثير قانون ما امكن الى اليوم اكتشافه وحسابه . وما الخط البيضوي باهليلج ، بل يختلف منحناه الاعلى عن الادنى .

لكن حتى هذا الخط الطبيعي ، الأكثر حرية من غيره ، يعطينا نصفين متساويين اذا قسمناه وفق المحور الكبير .
وينعدم التناظم انعداماً تاماً ازاء فعل القوانين في خطوط مشابهة للقطوع البيضاوية ، اذ لو قسمنا هذه الخطوط وفق المحور الكبير لاعطت نصفين غير متساويين ، واحدهما لا يكرر الآخر ، ولكل منهما دورته الخاصة . ذلكم هو الخط المسمى بالتموج الذي قال عنه هوغارث (٢١) انه خط الجمال . ومن هذا القبيل ان خطوط ذراع احد الجنين ليس لها نفس اتجاه ذراع الجنب المقابل . ونحن هنا امام فعل قوانين تخرج عن نطاق كل تناظم . وفعل القوانين هذا هو الذي يحدد الاشكال البالغمة التنوع للمعضويات الحية العليا ، وهذا في فروقها كما في وحدتها . لكن القانون لا يمارس سلطانه من جهة اولى الا بكيفية مجردة ، من دون ان تتأى عنه يقظة للفردية ، وتبقى الحرية العليا نفسها مفتقرة ، من الجهة الثانية ، الى تلك الذاتية التي هي الشرط الوحيد للتظاهر الحي والمثالي .
لذا يتوجب ، في هذا الطور ، وضع التناسق Harmonie على مستوى اعلى من المستوى الذي تفعل فيه القوانين فعلها .

د - التناسق

ينجم التناسق ، بالفعل ، عن العلاقة بين فروق كيفية ؛ فهو يشكل كلية لهذه الفروق تكمن علتها في طبيعة الشيء بالذات . وتفلت هذه العلاقة من تأثير القوانين ، وذلك بقدر ما يكون لها

٢ - وليم هوغارث : رسام ونقاش انكليزي ، تتميز اعماله بمسحة اخلاقية بارزة (١٦٩٧ - ١٧٦٤) . «م»

جانب يتسم بالتناظم ، ولكنها تتجاوز المساواة والتكرار . وفي الوقت نفسه تؤكد الفروق نفسها لا كفروق في تعارضاتها وتناقضاتها ، بل كوحدة متناسقة تبرز للعيان جميع الأثناء التي منها تتألف ، لكنها تحتويها كلها في وضع كل واحد أوحده . وهذا هو كنه التناسق . فهو يمثل ، من جهة أولى ، كلية الجوانب الأساسية ، ومن الجهة الثانية الغاء تعارضها المحض والبسيط ، الشيء الذي يترتب عليه خلق رابط داخلي فيما بينها ، عامل وحدتها . بهذا المعنى نتكلم عن تناسق شكل ، اللون ، اصوات ، النخ . ومن هذا القبيل ، على سبيل المثال ، ان الازرق والاصفر والاخضر والاحمر تشكل فروقا ضرورية يكمن مبرر وجودها في طبيعة الألوان بالذات . فما يسم هذه الألوان ليس اللاتساوي فحسب ، كما في التناظر حيث تجتمع العناصر المتباينة بصورة متناظمة لتؤلف وحدة خارجية ، وانما تعارضاتها المباشرة ، كالتعارض بين الاصفر والازرق ، وكذلك تحايدها وتماثلها العيني . ويرجع جمال تناسقها الى اقضاء كل تباين وكل تعارض فج ، اذ لا يلبث هذا التعارض ان يتلاشى ويضمحل ليبرز مكانه توافق الاضداد . فبين هذه الفروق تقوم علاقات وثيقة ؛ لان كل لون ، بدل ان يكون بسيطا ، يمثل كلية جوهرية . وقد تكون هذه الكلية من طبيعة يكفي معها ، كما قال غونه ، ان يتراءى لانظارنا واحد من تلك الألوان حتى تعقبه الرؤية الذاتية للألوان الأخرى . وبين الاصوات ، على سبيل المثال ، تؤلف اصوات الدرجة الاولى والثالثة والخامسة من السلم الموسيقي تلك الفروق النغمية الأساسية التي ، باجتماعها في كل واحد ، تتوافق فيما بينها رغم تبايناتها . وكذلك الحال فيما يخص تناسق الشكل ووضعه وسكونه وحركته ، النخ . ولا يجوز ان يكون اي فرق من الفروق قابلا للادراك الحسي من جانب واحد ، وإلا لتشوش التوافق .

لكن حتى التناسق ، بما هو كذلك ، ليس هو بعد ذاتية

النفس الحرة والفكرية . فالوحدة في هذه الذاتية تتجيم لا عن محض تقارب او توافق ، بل عن نفي للفروق ؛ ومن هذا النفي وحده تتولد الوحدة الفكرية . وليس التناسق هو ما يخلق هذه المثالية . ومن هذا القبيل ، على سبيل المثال ، ان كل لحن - وان يكن اساسه التناسق - يملك ويعبر عن ذاتية اسمى واكثر حرية . فالتناسق المحض والبسيط لا يظهر للعيان لا الحيوية الذاتية بما هي كذلك ، ولا الروحية ، وهذا بالرغم من انه يشكل بذاته اعلى درجة للشكل المجرد ، ويقترب من الذاتية الحرة . ذلكم هو ، في اعتقادنا ، التعمين الاول للوحدة المجردة ، ولتكم هي النوعات الاولى للشكل المجرد .

- ٢ -

الجمال كوحدة مجردة للمادة المحسوسة

لا يتعلق الجانب الآخر من الوحدة المجردة بالشكل والمظهر ، وانما بالمادي ، بالمحسوس بما هو كذلك . هنا تبرز الوحدة كتوافق ، خالٍ من كل تباين ، للمادة المحسوسة المعطاة . وهذه الوحدة هي الوحدة الوحيدة التي يقدر المادي ، منظورا اليه كجوهر محسوس ، على تحقيقها . ومن هذه الزاوية ، فان نقاء المادة المجرد ، من حيث الشكل واللون والصوت ، الخ ، هو ما يمثل الجانب الجوهري في الطور الذي نحسن فيه الان . فالخطوط المرسومة بوضوح ، ذات الامتداد الاحادي الشكل ، من غير ما انحراف الى اليمين او الى اليسار ، والسطوح المصقولة ، الخ ، تنتزع اعجابنا بوضوحها المحكم ووحدتها الاخادية

الشكل . وصفاء السماء ، وشفافية الهواء ، والبحيرة التي تترار كمرآة، وسطح البحر الساكن تبهجنا وتمتعنا بسبب هذه الصفات بالذات. وكذلك الحال فيما يتعلق بصفاء الاصوات . فالحنجرة الصافية، حتى وان كانت لا تصدر بعد سوى اصوات بسيطة، تشتمل بذاتها على شيء ممتع وجذاب ، بينما الحنجرة غير الصافية تهز الحبال الصوتية ولا تصدر اصواتا تنتسب الى ذاتها ، بل اصواتا غير صافية تفتقر الى الوضوح . واللغة بدورها لها اصوات صافية كالحروف الصوائت (٢) U و O و I و E و A ، واصوات مزيجية مثل AI و AU و OU ، الخ . اما الاصوات غير الصافية فهي من سمات اللهجات الشعبية بوجه خاص . وحتى تحافظ الاصوات على صفائها ، فلا بد ان تكون الحروف الصوائت محاطة بحروف صوامت ، ولكن من دون ان تخفف وقعها ، كما في اللغات الشمالية التي كثيرا ما تفسد فيها الصوامت صوت الحروف الصوائت ، بينما اللغة الابطالية ، التي حافظت على ذلك الصفاء ، تصلح بسهولة ويسر للفناء . والمفعول نفسه ينتج الالوان الصافية ، البسيطة ، غير المزيجية ، كالاحمر الصافي ، مثلا ، او الازرق الصافي ، وهما من الالوان النادرة ، اذ كثيرا ما يضربان الى الاحمرار او الاصفرار او الاخضرار . ومن الممكن للبنفسجي ان يكون هو الآخر صافيا ، ولكن صفاءه في هذه الحال خارجي ، اي غير مشوب ، اذ ليس هو بسيطا بذاته، والفارق الذي يميزه عن الالوان الاخرى ليس من الفوارق التي تكمن في طبيعة اللون بالذات . انها تلك الالوان الاصلية التي تتعرف الحواس بسهولة صفاءها ، وان يكن من الاصعب الجمع

بينها في كل متناسق ، على اعتبار ان اصطفاها بجانب بعضها بعضا يبرز للعيان بمزيد من الجلاء فروقها وتبايناتها . وبالمقابل ، فان الالوان المخففة ، الشديدة الاختلاط ، اقل امتعا ، لكن بما انها تفتقر الى قوة التعارض فان عدم توافق العناصر التي تتألف منها لا يسترعي انتباهنا بالحاح . فالاخضر مزيج بالفعل من الاصفر والازرق ، لكن هذين اللونين محيّدان فيه ، وبفضل هذا التحييد يستطيع الاخضر ، متى ما كان صافيا حقا ، ان يمتعنا ويبهجنا اكثر، ويصدمنا اقل من الازرق والاصفر بفروقهما الحادة الصارخة .

تلكم هي اهم النقاط المتعلقة ان بوحدة الشكل المجردة ، وان ببساطة الجواهر المحسوسة وصفاتها . لكن الامر ، في كسلا الحاليين ، امر تجريدات ميتة ووحدة لا تتصف بشيء من الواقعية . فما تفتقر اليه هذه الوحدة ، بالفعل ، هو ذاتية فكرية ؛ اي عين تلك الذاتية التي يفتقر اليها الجمال الطبيعي بوجه عام حينما نرى اليه في تظاهره الشامل . وتسمح لنا هذه الثغرة الجوهرية بأن نخلص الى التوكيد على ضرورة المثال الذي لا يتواجد في الطبيعة ، والذي لا يظهر الجمال الطبيعي قياسا اليه الا كجمال من المرتبة الثانية .

- ٣ -

نواقص الجمال الطبيعي

موضوع دراستنا الخاص هو الجمال الفني ، منظورا اليه باعتباره الواقع الوحيد المطابق لفكرة الجمال . ولقد رأينا حتى الان الى الجمال الطبيعي بوصفه اول تعبير عن الجمال .

والسؤال الذي ينطرح هنا هو ان نعرف كيف يختلف الجمال الطبيعي عن الجمال الفني .

يمكن القول بصورة مجردة ان الفكرة هي الجمال الكامل في ذاته ، بينما الطبيعة من هذا المنظور هي الجمال الناقص . لكن هذين المحولين الفارغين لا يتقدمان بنا تقدما يذكر الى الامام . اذ المطلوب ان نعرف معرفة واضحة دقيقة من اين بتاتي كمال الجمال الفني ونقصان الجمال الطبيعي . لزام علينا اذن ان نطرح المسألة على النحو التالي : لم الطبيعة ناقصة بالضرورة فسي جمالها ، وفيما يتظاهر هذا النقص ؟ عندئذ . وعندئذ فقط يظهر لنا بمزيد من الجلاء ضرورة المثال وطبيعته . وان كنا قد ارتفعنا الى مستوى الحياة الحيوانية لنرى كيف يمكن للجمال ان يتظاهر فيها . فعلينا الان ان ندرس عن كثب ما كنه الذاتية والفردية اللتين هما من خواص الخليقة الحية .

لقد تكلمنا عن الجمال باعتباره فكرة . بنفس المعنى الذي نتكلم به عن الحق والخير باعتبارهما فكرتين ، وقد كان قصدنا ان نقول ان الفكرة هي الجوهرى والعام . وهي المادة المطلقة اثير الحسية . بل هي فهم العالم . بيد ان الفكرة . في حال تعريفها تعريفا اوضح وادق ، ليست جوهرًا وشمولية فحسب . بل هي ايضا وحدة المفهوم وواقعه : المفهوم المطروح بما هو كذلك فسي قلب موضوعيته . لقد كان افلاطون : كما أوضحنا ذلك فسي المدخل . اول من أعلن ان الفكرة هي وحدها الحقيقية والشمولية ، وانها على وجه التحديد الكلية العينية . بيد ان الفكرة الافلاطونية ذاتها ليست هي بعد العيني بالمعنى الحق للكلمة ، اذ انها لا تطابق الحقيقة الا اذا نظرنا اليها في مفهومها وفي شموليتها . لكن ما دام منظورنا اليها في شموليتها ، فانها لا تكون قد تحققت بعد ؛ لا تكون قد اوضحت بعد الحق بالنسبة الى ذاتها ، في واقعها . انها تبقى في محض حالة «بالنسبة - الى ذاتها» . وكما ان المفهوم بدون موضوعيته ليس هو بعد

المفهوم بالمعنى الحقيقي للكلمة ، كذلك فان الفكرة ليست هي الفكرة بالمعنى الحقيقي للكلمة بدون واقعها وخارج هذا الواقع . على الفكرة اذن ان تتقدم باتجاه الواقع ، وهي لا تتلقى هذا الواقع الا من الذاتية الواقعية ، المطابقة للمفهوم ، من وحدتها الفكرية ومن كينونتها - ل - ذاتها . على هذا النحو يكمن مصدر واقعية النوع ، على سبيل المثال ، في الفرد العيني والحر ؛ فالحياة لا توجد الا في شكل كائنات حية فردية ، والخير لا ينحقق الا عن طريق بشر افراد ، وكل حقيقة لا تكون حقيقة الا بالنسبة الى وعي يعرف ، الى روح يوجد بالنسبة الى ذاته . الفردية العينية هي وحدها الحقيقية والواقعية ، وليست كذلك لا الشمولية المجردة ولا الخصوصية . هذه الكينونة - ل - ذاتها ، هذه الذاتية هي اذن نقطة لا ينبغي لها ان تغيب عنا . لكن الذاتية تكمن في الوحدة السالبة ، الناجمة عن تأمل الفروق ووجودها الواقعي . وحدة الفكرة وواقعها هي اذن الوحدة السالبة للفكرة ، بما هي كذلك ، ولواقعها ، وهي وحدة تنجم عن المصادرة على وجود فارق بين الفكرة وواقعها وعلى الغائه . وانما بفضل هذه النشاطية توجد الفكرة وجودا ايجابيا بالنسبة الى ذاتها ، وتكون وحدة وذاتية لامتناهيتين بواسطتهما تنتسب الى ذاتها . علينا اذن ان نتصور ايضا فكرة الجمال ، في كينونتها - في - الهنا الواقعية ، بوصفها ذاتية عينية جوهريا ، ومن حيث انها ليست بفكرة الا بقدر ما هي واقعية وبقدر ما تلاقي واقعها في الفردي العيني .

علينا اذن ان نميز هنا شكلين من الفردي : الفردي الطبيعي المباشر ، والفردي الروحي . فالفكرة توجد في هذين الشكلين ، وواحد هو المضمون الجوهري لكلا الشكلين ، المضمون الذي تشكله الفكرة ، وفي المضمون الخاص الذي يعنينا هنا ، المضمون الذي تشكله فكرة الجمال . لكن ان يكن للجمال الطبيعي

المضمون نفسه الذي للمثال ، فمن المهم أن نشير الى ان الفرق القائم بين الشكليين اللذين فيهما تتحقق الفكرة ، اي الفرق بين الفردي الطبيعي والفردي الروحي ، هو ، من منظور آخر ، فرق جوهري ايضا بين مضموني هذين الشكليين . فبيت التصدد ، بالفعل ، هو ان نعرف ما الشكل الذي يطابق الفكرة حقا ، لان الفكرة لا تسفر عن الكلية الحقيقية لمضمونها الا في الشكل الذي يطابقها حقا . .

تلك هي المسألة التي يتوجب علينا ان ندرسها الان . . وذلك بقدر ما يتطابق ايضا مع هذا الفارق في الشكل الذي ينطوي عليه الفردي فارق بين الجمال الطبيعي وبين المثال . وفيما يتعلق بادىء ذي بدء بالفردي المباشر ، فانه ملازم للطبيعي بما هو كذلك مثلما هو ملازم للروحي ، على اعتبار ان هذا الاخير لا يتواجد خارجيا الا في الجسم ، بل على اعتبار انه لا يستمد وجوده ، من وجهة النظر الروحية ، الا من الواقع المباشر . بوسعنا اذن ان نرى الى الفردي المباشر من وجهة نظر مثلثة .

- ١ -

داخلية المباشر ليست الا داخلية

كما رأينا آنفا لا تحصل العضوية الحيوانية على كينونتها - ل - ذاتها ، على فرديتها الا بفضل سيرورة تتم بلا انقطاع فسي داخلها وضد طبيعة - لعضوية بالنسبة اليها - تبتلعها وتهضمها وتمثلها ، محولة الخارجي الى داخلي ومحقة على هذا النحو فحسب كينونتها - في - ذاتها . وقد رأينا ايضا ان سيرورة الحياة اللامتنقطة هذه تمثل نسقا من نشاطات ينجزها نسق من

الاجهزة . ولهذا النظام المفعل غاية وحيدة ، وهي بقاء الخليقة الحية بفضل السيورة المذكورة ، على اعتبار ان الحياة الحيوانية هي حياة حاجة ، تطورها وتليتها منوطان بأداء نسق الاجهزة المذكور لوظيفته . وينجم عن ذلك ان الخليقة الحية منظمة وفق مبدأ الغائية ؛ فالاعضاء كافة تؤدي دورها كوسائل برسم سحيق هدف واحد : بقاء العضوية ، والحياة محايثة لها ؛ فهي مرتبطة بالحياة ارتباط الحياة بها . ونتيجة هذه السيورة هي الحيوان ، الكائن الفردي الذي يدب فيه الشعور الحي بذاته والذي يقدر ؛ بحكم ذلك ، على التمتع بفرديته . والمقارنة بين الحيوان والنبات تظهر للعيان ان ما يفتقر اليه النبات هو على وجه التحديد عذا الشعور بالذات وامتلاك نفس . وذلك ما دام ينتج باستمرار افرادا جددا يبقون به مرتبطين ، من دون ان يركزهم ويكشفهم الى حد تلك النقطة السالبة التي يغدو فيها الفرد ذات نفسه ، له استقلاله وله حدوده قياسا الى الآخرين والى العالم الخارجي . بيد ان ما نعائنه من العضوية الحيوانية في ممارستها لحيويتها ليس نقطة التركيز تلك ، التي فيها تتم وحدتها ، وانما فقط تنوع الاجهزة والاعضاء ؛ فالخليقة الحية ليست حرة بعد بالقدر الكافي لتتمكن من توكيد نفسها كذات فردية تقطوينة الشكل ، بالرغم من امتداد اعضائها في العالم الخارجي . ويبقى المركز الحقيقي لنشاطات الحياة العضوية خفيا علينا ، فلا نعاين سوى العالم الخارجية للشكل المغطى بدوره بالرئس ، او بالفلس ، او بالوبر ، او بالفرو ، او بالشوك ، الخ . وهذه التغليفات هي خصائص حيوانية ، لكنها ايضا انتاج حيواني ذو صفة نباتية . . . وتلكم هي العلة الرئيسية لدونية الحيوان من وجهة نظر الجمال . فما نراه من العضوية ليس النفس ؛ وما هو متجه نحو الخارج وما يتظاهر في كل لحظة ليس الحياة الداخلية ، وانما التشكيلات التي تشغل مرتبة ادنى من مرتبة الحياة بحصر

المعنى . وبما ان الحيوان لا يحقق كينونته - في - ذاتها في شكل الداخلية ، فان هذه الاخيرة لا تتبدى لانظارنا في كل مكان وزمان . وبما ان الداخلي يبقى داخليا فحسب ، كذلك يتبدى الخارجي بوصفه خارجيا فحسب ، اي بلا صلة ولا رابسط بالداخل ، ومن دون ان تتغلغل النفس في اجزائه كافة .

اما الجسم البشري بالمقابل فيتمتع ، من هذا المنظور تفوق ، اذ يسمح لنا بان نعاين في كل لحظة ان الانسان كائن واحد ، حسي ومحبو بنفس . جلده لا يغلغه رداء لا حياة فيه ، ذو طبيعة نباتية ، بل من الممكن ادراك نبضان الدم على امتداد ادمة الجسم ، وخفقان القلب محسوس ايضا في كل موضع ، بل يتبدى ، عند رصده من الخارج ، وكأنه من العلائم الرئيسية للحياة ، الحياة المنتفخة ان جاز التعبير : *Turgor Vitae* ويتمتع الجلد بحساسية معممة ، ولبشرته الرقيقة *Morbidezza* لون لحمي كثيرا ما تعيى محاكاته الفنان . لكن ان يكن الجسم البشري ، خلافا للجسم الحيواني ، يظهر للخارج كينونته - في - الحياة ، فان الطبيعة تظل محتفظة بحقوقها عليه ، فتتبدى من خلال العلائم التي تظهر على ادمته : حزوز ، غضون ، مسام ، شعر ، شرايين صغيرة ، الخ . بل ان الجلد الذي يشف عن الحياة الداخلية ، هو بحد ذاته غلاف يفيد في الحماية من الخارج ، وسيلة نفعية صرف في خدمة ضرورة طبيعية . بيد ان التفوق الهائل للجسم البشري يكمن في حساسيته التي ، وان لم تترتب عليها على الدوام احساسات واقعية ، تظل شرطها وامكانيتها . لكن هنا ايضا نلاحظ وجود ثغرة : فهذه الحساسية ليست حساسية مركزة داخليا ومنتشرة في الاعضاء كافة ، وانما تعمل بعض الاجهزة في خدمة وظائف حيوانية ، بينما تفيد اجهزة اخرى في تظهير الحياة النفسية والعواطف والاهواء . على هذا النحو ، فان النفس ، الحياة الداخلية ، لا تتظاهر في كل واقع الشكل البشري .

هذه الثغرة نفسها نلقاها في عالم اسمى ، عالم السروح
وعضوياته ، متى ما نظرنا اليها في كينونتها - في - الحياة
المباشرة . فكلما كانت تشكيلات الروح اكبر واغنى ، كانت اكثر
تعدادا الوسائل التي تحتاج اليها ، بصفة ادوات مساعدة ،
الغاية الوحيدة التي تبث الحياة في كل شيء وتؤلف روحه .
والحال ان هذه الغايات تتكشف ، في الواقع المعطى مباشرة ،
على انها اجهزة عاملة في خدمة الهدف ، وكل ما يحدث ويحصل
يرجع الى تدخل الارادة . ان كل عنصر في عضوية من شاكلة
الدولة او الاسرة ، الخ ، اي كل فرد مأخوذ على حدة ، يظهر
ارادة ويعمل بالتشارك مع الاعضاء الآخرين في العضوية نفسها ،
لكن النفس الحبيمة الوحيدة لهذا التشارك ، وحرية الغاية
الوحيدة وعلتها لا تتظاهر بما هي كذلك في الواقع ، ولا يكون
حضورها في جميع الاجزاء المكونة للشراكة جليا ظاهرا
للعيان .

بوسعنا ان نقول الشيء عينه عن الافعال والاحداث
الخصوصية التي تؤلف ، على نحو مماثل ، كلا عضويا واحدا .
فالعلل الباطنة لهذه الافعال والاحداث لا تظهر على الدوام الى
السطح ، ولا تكون على الدوام مرئية عبر المظهر الخارجي
لتحقيقها المباشر . فما يتبدى للعيان ليس سوى كلية واقعية ،
بينما المصدر الباطن الذي يحركها وينفخ فيها الحياة لا يتخطى
حدود المنطقة الدفينة التي فيها يقيم .

من هذا المنظور يظهر الفرد الخصوصي بالمظهر نفسه . فالفرد
الروحي كلية في ذاتها ، منظمة حول مركز روحي . وهو فسي
واقعه المباشر ، اي في طراز عيشه وسلوكه ، وفي تنازلاته
ورغباته ومسايعه ، لا يظهر الا في مظهر مجزأ ؛ ولكن لا بد لنا ،
فيما لو اردنا ان نحكم على شخصيته ، ان نعرف كل تعاقب افعاله
واهوائه . وفي هذا التعاقب ، الذي يشكل واقعه ، لا تظهر نقطة

التركز والتوحيد بمظهر المصدر المنظور الذي لا يعدو الباقي كله
ان يكون مجرد انجاس منه .

- ٢ -

حالة تبعية الوجود الفردي المباشر

مما قلناه تنجم نتيجة هامة اخرى . فالفكرة ؛ كما سبق لنا
البيان ، تكتسب بفضل مباشرة الفردي على وجه التحديد
وجودا واقعا . لكن هذه المباشرة بالذات تخلق بينها وبين
العالم الخارجي علاقات متعددة ومنشابة ؛ فالفكرة تصطدم
بضغط ظروف واوضاع خارجية ؛ بنسبية الغايات والوسائل .
وتنجرف ؛ بصورة عامة ؛ في دوامة الظاهرات المننامية .
وبالفعل ؛ ان الفردي المباشر هو ؛ قبل كل شيء . وحدة حيصة
داخل ذاتها ؛ وبهذه الصفة تتحدد حدوده سلبيا بالنسبة الى كل
ما ليس هو ؛ ويفضل عزلته المباشرة التي تحكم عليه بوجود
مشروط ؛ تدفعه قوة الكلية ؛ التي لا يكمن تحقيقها في داخل
ذاته ؛ الى عقد صلات مع ما ليس هو ؛ الى ان يسقط فسي
التبعية لاشياء مغايرة لذاته . في هذه المباشرة . تكون الفكرة
قد حققت كل مظهر من مظاهرها على حدة ، والرابط بين
الوجودات المنفصلة ، الطبيعية منها والروحية على حد سواء .
لا تعود تشكل سوى قوة المفهوم الباطنة . ويظهر هذا الرابط
وكانه آت من الخارج ، كانه ضرورة خارجية تفرضها تبعيات
عدة متبادلة كما يفرضها واقع ان كل تبعية تتحمل عواقب
التعيينات التي يكمن اصلها في مكان آخر . والكينونة - في -
الهناء المباشرة ، منظورا اليها من هذه الناحية ؛ تبدو وكأنها

نسق من العلاقات الضرورية بين أفراد وقوى مستقلة فسي الظاهر ، نسق يُستخدم فيه كل عنصر كوسيلة في خدمة غايات اجنبية غريبة عنه او يكون بحاجة هو ذاته الى ما هو خارجي عنه ليستخدمه كوسيلة . وبما ان الفكرة ، بوجه العموم ، لا تتحقق هنا الا على صعيد الخارجية ، ينراى للمرء وكأنه يشهد انفلات العسف والمصادفة ، وهجمة البؤس والإملاق الروحيين . ان الروحي المباشر يعيش في مملكة اللاحرية .

ان الحيوان ، مثلا ، يرتبط بعنصر طبيعي معين : الهواء او الماء او التراب ، وهذا العنصر الطبيعي يحدد كل طراز حياته ، ونوع مأكله ، وبالإضافة الى ذلك كل سلوكه . ومن هذه الواقعة تنجم الفروق الكبيرة التي نعاينها في مجمل الحياة الحيوانية . صحيح انه توجد انواع وسيطة ، نظير الطيور السابحة والثدييات التي تحيا في الماء والبرمائيات والانواع الانتقالية ، ولكن هذه مجرد خلائط ، لا تركيبات عليا وجامعة . ناهيك عن ذلك ، يبقى الحيوان ، من منظور بقائه ، في حالة تبعية دائمة للطبيعة الخارجية ، من برد وجفاف وقلة غذاء ، مما يعرضه في حال شح محيطه لخطر فقدان كمال شكله ورونق جماله ، ولخطر الهزال والضمور بحيث لا يعود يعكس سوى عدم كفاية الشروط - الباعثة على الرثاء - التي يحيا فيها . وما يكسبه او يخسره من الجمال المقسوم له رهن بظروف خارجية .

ان العضوية البشرية ، في وجودها الجسماني ، تواجه ، وان في درجة أقل ، نفس حالة التبعية للقوى الطبيعية الخارجية ، وتعرض للمخاطر نفسها وللموانع نفسها التي تحول دون تلبية حاجات طبيعية ، ولأمراض هدامة ، ولشتى صنوف البؤس والحرمان .

وعلى صعيد اعلى من الواقع المباشر ، صعيد الاهتمامات الروحية ، تكون التبعية التي تكامننا عنها نسيمية تماما . ونحن

نتبين ذلك اساسا من التباين القائم بين غايات الحياة النفسية وبين غايات الروح التي هي اسمى ، علما بأن هذه الغايات وتلك قابلة لان تشمل بعضها بعضا ، ولترتق بعضها بعضا ، وحتى لان تدمر بعضها بعضا . فعلى الانسان ، من حيث هو فرد ، وكما يصون فرديته ، ان يقدو وسيلة في خدمة الآخرين وفي خدمة غاياتهم المحدودة ، وأن يستخدم بدوره الآخرين كوسائل . اذن فالفرد ، كما يتبدى في عالم اليومي ونثره هذا ، لا يظهر تمام نفسه للخارج في نشاطاته كافة ، وبعبارة اخرى ، لا تشكل نشاطاته انبثاقا لكليته . وهو غير قابل لان يفهم طبقا لما هو ، وانما طبقا لما ليس هو . وبالفعل ، يوجد الانسان الفردي في حالة تبعية لعوامل خارجية ، لقوانين ، لمؤسسات سياسية ، لحالة مدنية مسبقة الوجود ، لا خيار له في الا يمثل لها ، من دون ان يتساءل هل تتفق او لا تتفق مع داخلية . زد على ذلك ان الذات ليست بالنسبة الى الآخرين كلية في ذاتها ، وانما يكون الحكم عليها وتقييمها تبعا لما تنطوي عليه افعالها وרגائها وآراؤها من نفع مباشر للآخرين .

ان ما يهم البشر في المقام الاول هو ما له صلة ببنيتهم وغاياتهم الخاصة . وحتى الاعمال الكبرى والاحداث الكبرى ، التي هي حصيلة جهد جماعي ، لا تعلن عن وجودها في عالم المظاهر النسبية هذا الا في شكل ميول فردية ، عديدة ومتنوعة . فهذا الفرد او ذاك يأتي بمساهمته ، يرسم هذه الغاية او تلك ، فيفلح او لا يفلح في تحقيقها ؛ واذا ما وائتته الحال وافلح في بغيته ، فان ما يحصل عليه يبدو ثانويا تماما بالقياس الى الكل . وما ينجزه معظم الافراد ليس ، من هذه الزاوية ، وبالمقارنة مع اهمية الحدث الكامل والغاية الكاملة للذين يساهم اولئك الافراد في صنعهما ، سوى عمل جزئي ؛ وحتى اولئك الذين يكونون في القمة ويتمهون بالشعور وبالعقل مع كلية الشيء هم ، ان جاز القول ، اسرى شبكة من ظسروف

خصوصية ، وعوائق ، وشروط نسبية . لهذه الاسباب جميعا يبدو الفرد ، منظورا اليه في هذه الدائرة فحسب، وكأنه محروم من تلك الحرية ومن تلك الحيويّة المستقلّتين والكاملتين اللتين هما في اساس الجمال . لا ريب في ان الواقع الانساني المباشر، باحداثه وتنظيماته ، ينطوي هو الآخر على نسق وعلى كلية من النشاطات ، لكن الكل لا يتبدى للعيان الا في صورة كثرة من التفاصيل ، وتكون المشاغل والنشاطات منقسمة الى عدد لا متناه من الاجزاء ، بحيث لا تمثل حصة كل واحد سوى جزء صغير من الكل ؛ وينجم عن ذلك انه ايا تكن الغايات الخاصة التي ينشدها كل فرد والاهتمامات الشخصية التي تعطل نشاطه ، فان حرية ارادته واستقلالها يتيان على كل حال شكليين بقدر او بآخر ، ما داما متحددان بطرؤف ومصادفات خارجية ، ومقيدين بعوائق الطبيعية *Naturalité* .

ذلّم هو نثر العالم ، كما يتبدى لوعي الفرد والمجموع . انه عالم متناه ومتقلب ، في صراع مع تشابكات النسبي وضغوط الضرورة التي لا يستطيع الفرد تملصا منها . ذلك ان كل فرد حي يتواجد في وضع متناقض حينما يعتبر نفسه كلا ناجزا مقفلا ، وحدة واحدة ، ويكون في الوقت نفسه في حالة تبعية لما ليس هو ؛ اما النضال الهادف الى حل هذا التناقض فيرتد الى محاولات لا مفعول لها سوى اطالة امد الصراع .

- ٣ -

محدودية الوجود الفردي

ثالثا ، لا يكون الفردي المباشر للعالم الطبيعي والروحي في

حالة تبعية فحسب ، وانما هو يفتقر الى الاستقلال المطلق ، لانه محدود ، او بتعبير أدق : لانه متخصص Particularisé في ذاته .

كل فرد حي منتم الى العالم الحيواني يندرج قبل كل شيء في عداد نوع محدد ، محدود . وبالتالي ثابت ، يتعذر عليه تخطي حدوده . ومن المؤكد انه في مستطاع الروح ان يكون فكرة عامة عن الحياة وعن تعقيتها ، ولكن هذه العضوية العامة تنقسم في الواقع الطبيعي الى جملة من الخصوصيات المطابقة لقدر مماثل من الانماط والنماذج التي تختلف في شكلها الخارجي وفي درجة تطور هذا الجزء او ذاك من العضوية ، الخ . وفي داخل هذه الحدود غير الغالبة بالمخطئ . لا نعتبر الا على مصادقات منبثقة من شروط خارجية والتبعية نفسها تنوع تبعاً للمصادقات وتظاهر لكل فرد بكيفية خاصة ، وبالارتباط بذلك الشروط . على هذا النحو يطرأ ، من هذه الناحية ايضا ، نقصان خطير على ما يقتضيه الجمال من استقلال ذاتي وحرية .

والحال انه من المؤكد ان الروح يجد في عضويته الجسمية الخاصة به التحقيق الكامل لمفهوم الكينونة - في - الحياة الطبيعية ، بحيث قد تبدو الانواع الحيوانية بالمقارنة ناقصة ، مخلوقات تشغل ادنى مراتب الحياة . بيد ان العضوية البشرية تنطوي هي الاخرى على فوارق عرقية ، وعلى تدرج للاشكال وفق جمالها . وعلاوة على هذه الفوارق ، العامة في ختام الحساب ، ينبغي ان نأخذ باعتبارنا الخصائص العائلية التي تكونت في الاصل عرضيا ثم ما لبثت ان تثبتت . والتي تنشأ عن خلانطها ، المتأينة بدورها عن خلانط بين أسر متباينة ؛ خصوصيات تفتقر الى طابع الحرية ؛ والى ذلك ينبغي ان نشير الخصوصيات ذات الصلة بالاشغال والحرف والمهن التي تمارس ضمن دائرة حياتية ضيقة؛ واخيرا خصائص المزاج والطبع وجملة بكاملها من التشويشات والتشويشات . ان الفقر ، والهم ،

والغضب ، والجفاء ، واللامبالاة ، وجموح الاهواء ، والنشدان العنيد لغايات احادية الجانب ، والتنوع والانفصام الروحيين والتبعية للطبيعة الخارجية ، وبصورة عامة كل لاتناهي الوجود الانساني ، تتعين وتخصص لتولد عنها ، تبعا للمصادفات : سحن خصوصية ولتاخذ كل سحنة منها في خاتمة المطاف تعبيرا دائما . على هذا النحو تقع انظارنا على سحن منخورة بحمل اثر عواصف الاهواء المدمرة ، بينما تتم سحن اخرى عن تسطح وعقم داخلين ، في حين ان سحنا اخرى تغلو في الخصوصية الى حد تفقد معه النموذج العام للاشكال . والحق انه لا حد لعرضية الوجوه والسحن . لذا يكون الاطفال ، بوجه الاجمال ، من اجمل المخلوقات : فلديهم تبقى الخصوصيات هاجعة كما في رشيم غير متفتح ، ولا تجيش صدورهم بعد باي هوى محدود ، ولا بفلح بعد اي هم من الهموم الانسانية الكثيرة في ان يضفي على قسما وجوههم المتغيرة طابع ضرورته الكثيرة . غير ان هذه البراءة ، وبالرغم من ان الطفل يبدو في حيويته وكأنه يحتوي الامكانيات طرا ، تفتقر الى السمات الاعمق للروح الذي لا يمارس نشاطه الا داخل ذاته ، بمقتضى توجيهات ويرسم غايات جوهرية .

هذا النوع من الوجود المباشر ، الفيزيقي والمادي على حد سواء ، يجب ان يعتبر بصورة اساسية حالة من حالات التناهي ، وبالتحديد التناهي الذي لا يطابق مفهومه والسلي يسيطر اللثام من تناهيه عن طريق عدم التطابق هذا تحديدا . ذلك ان المفهوم ، وكم بالاحرى الفكرة التي هي اكثر عينية ، هما ما هو لامتناه وحر في ذاته . لكن الحياة الحيوانية ، بالرغم من انها فكرة من حيث هي حياة ، لا تملك هذا الطابع اللامتناه والحر الذي لا يتظاهر الا حينما يملأ المفهوم تمام الملء كل الواقع الذي من اجله وجد بحيث لا يعود يجد فيه سوى ذاته ولا يدعه

ينم عن شيء آخر غير ذاته . عندئذ فقط يمثل المفهوم الفردية الحرة واللامتناهية حقا . غير ان الحياة الطبيعية لا تتجاوز حدود الاحساس الذي يبقى في داخلها ، من دون ان يمتد الى مجمل الواقع ؛ بل ان هذه الحياة هي بذاتها مشروطة ومحدودة وتابعة بصورة مباشرة ، لانها ، بدل ان تكون حرة ومعينة من قبل ذاتها ، ليست متعينة الا بما ليس هي . ذلكم هو ايضا مصير الواقع المباشر والمتناهي للروح ، في معرفته وارادته وتظاهراته وافعاله ومصائره .

وبالرغم من اننا نلاحظ هنا تكوين مراكز اكثر اهمية ، فانها ليست بعد سوى مراكز لا تشتمل في داخل ذاتها ، مثلها في ذلك مثل التفاصيل الخصوصية ، على الحقيقة ، وانما تمثلها فقط في العلاقات التي تقيمها مع المراكز الاخرى من خلال الكل . هذا الكل ، منظورا اليه بما هو كذلك ، يطابق مفهومه فعلا ، لكن من دون ان يتظاهر في كليته ، مما يحكم عليه بالبقاء محبوسا في الداخل وبعدم الوجود الا بالنسبة الى باطن المعرفة المفكرة ، بدل ان يصير مرئيا منظورا - بوصفه المطابقة المثلى للداخلية - في الطبيعة الخارجية ، وبدل ان ينتشل آلاف التفاصيل من حالة الشتات التي هي فيها ليركزاها وليشكل بالتالي تعبيرا ، شكلا .

ذلكم هو السبب الذي يحكم على الروح بان يبقى عاجزا ، في تناهي الوجود ، في تحدده وتبعيته للخارج ، عن استعادة حريته الحقيقية والمباشرة وعن التمتع بهذه الحرية ، مما يجبره على السعي الى تلبية حاجته الى الحرية على مستوى اعلى . هذا المستوى هو الفن ، وواقع هذا الفن يكونه المثال .

تنجم ضرورة الجمال الفني اذن عن العيوب اللازمة للواقع المباشر ؛ وبوسعنا تعريف مهمته بالقول انه مدمو الى ان يمثل تظاهرات الحياة في ملء حريتها ، وان خارجيا ، وعلى وجه الخصوص من حيث هي محركة من قبل الروح ، والى ان يجعل

الخارجي مطابقا على هذا النحو للمفهوم . وبفضل الفن ، تمنعنا الحقيقة من محيطها الزمني ، من طوافها عبر الأشياء المتناهية ، ونكسب في الوقت نفسه تعبيرا خارجيا نستشف من خلاله ، لا غثاة الطبيعة والشر ، بل وجودا لاثقا بالحقيقة جديرا بها؛ وجودا يؤكد ذاته بدوره على أنه حر ومستقل ، وذلك ما دام تعيينه كامنا فيه ، لا في ما ليس هو .

الفصل الثالث

الجمال الفني أم المثال

ثلاث نقاط رئيسية ينبغي التوقف عندها بصدد الجمال الفني :

- ١ - المثال بما هو كذلك ؛
- ٢ - الكيفية التي يتحقق بها في العمل الفني ؛
- ٣ - ذائبة الفنان الخلاقة .

— أ —

المثال بما هو كذلك

— ١ —

الفردية الجميلة

ما يسعنا ان نقوله عن المثال في الفن ، بمقتضى الاعتبارات التي تقدمت بصورة بالغة العمومية وشكلية تماما ، هو ما يلي : لا يوجد الحق ولا يكون حقاً الا بقدر ما يفتح في الواقع الخارجي ، لكنه يمتلك القدرة على تجاوز الانفصال بين الوجود والحقيقة بالجمع بينهما وبالبقاء عليهما في كل واحد يؤلف ، ان صح التعبير ، نفس ذاته ، هذه النفس التي تصبغ كل جزء بتفتحها . لتأمل الشكل البشري كأول تمثيل على ما نقوله : فهذا الشكل يمثل ، كما تقدم بنا القول ، كلية من الاجهزة التي هي متفرعات من المفهوم ، بحيث يفوز كل عضو بنشاط خصوصي ولا يكون كل عضو قادراً الا على حركة جزئية . لكن لو تساءلنا عن الجهاز الذي فيه تتبدى كل النفس من حيث هي نفس ، لذهب بنا الفكر للحال الى العين ، اذ في العين تتركز النفس ؛ فهي لا تبصر عبر العين فحسب ، بل من هذه الاخرة يمكن ايضا ايصارها . وكما قلنا ، في معرض كلامنا عن خارج الجسم الانساني ، بأن ادمته كلها تنم ، بالتعارض مع ادمته الحيوان ، عن وجود القلب ونبضاته ، سنقول كذلك عن الفن ان مهمته هي العمل على ان يقدو الظاهراتي في مختلف نقاط سطحه هو العين ، مقر النفس وكاشفة الروح . ولعلنا نذكر اليتين الشعريين المشهورين اللذين يناجي فيهما افلاطون النجمة *Aster* بالقول :

حين تنظرين الى النجوم ، وانجمتاه ، اود لو كنت انا السماء ذات المئة عين لاتأملك من عالي سمائي .

ولعله في مقدورنا ، لو قلبنا المعنى ، ان نقول ان الفن يجعل من كل وجه من وجوه ارفسا (١) له ألف عين ، كيما تبسدي النفس والروحية في جميع نقاط الظاهرية . وحتى نظهر النفس والروحية حضورهما لا في هيئة الجسم فحسب ، لا في تعبير الوجه والحركات والاضاع فحسب ، بل كذلك فسي الافعال والاحداث ، في الخطب والاصوات ، وباختصار ، في جميع شروط الظاهرية واحتمالاتها ، فلا يد ان تغدوا العين العاكسة للنفس الحرة في كل لاتناهيها الباطن .

امام مطلب الحيوية العامة هذا ، لا بد للمرء ان يتساءل ما هي النفس التي يفترض في جميع نقاط الظاهرية ان تغدو ميونا لها ، وبعبارة ادق ، ما هي طبيعة النفس القادرة على ان تتظاهر بتمامها في الفن وبالفن . ذلك اننا حينما نستخدم كلمة الانا بمعناها الدارج ، فانما نتكلم ايضا عن نفس نوعية للمعادن والحجارة والنجوم والحيوانات والطبائع البشرية بخصوصياتها وتظاهراتها التي لا تقع تحت عد . لكن حين يكون المقصود الاشياء الطبيعية ، من حجارة او نباتات ، الخ ، فان كلمة النفس ، بالمعنى الذي نعطيها اياه هنا ، لا يمكن ان تستخدم الا في غير محلها . فنفس الاشياء الطبيعية الصرفة نفس متناهية ، عابرة ، وتستهال اسم طبيعة خاصة اكثر مما تستاهل اسم النفس بحصر المعنى . فالفردية الواضحة البيئة لهذه الوجودات تتظاهر سلفا وبتمامها في كينونتها . في - الهنا المتناهية ؛ وحتى اذا لم تكن محددة الا في جانب واحد من جوانبها فقط ،

١ - ارفس : امير من امراء مدينة ارغوس تقول الاسطورة انه كنت له مئة عين ، وان خمسين منها كانت تبقى مفتوحة على الدوام . «م»

فان ارتفاعها الى مستوى حرية واستقلال ذاتي لامتناهين هو محض ظاهر ، وهذا الظاهر ممكن العزو الى هذه الدائرة ايضا ؛ ولكن عندما يحدث هذا الارتفاع حقا ، فانه لا يحدث الا مسن الخارج ، بواسطة الفن ، من دون ان تكون علة هذا اللاتناهي وهذه الحرية كامنة في الاشياء ذاتها . كذلك فان النفس الحاسة تمثل بدورها ، من حيث هي محبوبة بحيوية طبيعية ، فردية ذاتية، لكن هذه الفردية تبقى حبسية نفسها ، من دون ان تنفذ الى الواقع لتؤوب من ثم فحسب الى نفسها ولتصبح بالتالي لامتناهية في ذاتها . لهذا السبب يبقى مضمونها بالذات محدودا ، ولا تعدو تظاهراته ان تكون واحدا من اثنين : اما تظاهرات الحيوية الشكلية ، من قلق واضطراب وعدم ثبات وطمع وحصر وخوف ، واما محض تظهير لداخلية متناهية في ذاتها . وحدهما حيوية الروح وحياته تشكلان اللاتناهي الحر الذي يتيح له في الكينونة - في - الهنا الواقعية ان يقيس الداخلي بالنسبة الى ذاته ، وبعد تظهيره ، ان يؤوب الى ذاته وأن يبقى في ذاته . ليس مقيضا اذن لغير الروح ان يسبغ على خارجيته ، حتى ولو كانت تضعه في حالة من التحدد ، طابع لاتناهي الخاص وان يضمن اوبته الحرة الى ذاته . لكن ان لم يكن الروح حرا ولامتناهيا الا بقدر ما يعقل فعلا كونيته ويضفي طابع العمومية عينه على الغايات التي يطرحها في داخل ذاته ، فانه قابل ايضا ، طبقا لهذا المفهوم ، حينما لا يعقل هذه الحرية، للوجود في حالة المضمون المحدود ، ذي الطابع الضامر ، الخاص بالحياة النفسية المسطحة والداوية . وعندما يصبح المضمون ناقصا وغير كاف الى هذا الحد ، يفدو التظاهر اللاتناهي للروح بدوره شكليا صرفا ، اذ لا يعود من تواجد في هذه الحال الا للشكل المجرد للروحية الواعية التي يتعارض مضمونها مع لاتناهي الروح الحر . وانما بفضل مضمون أصيل وجوهري فقط يفدو الوجود المحدود والمتقلب مستقلا بذاته وجوهريا هو الآخر،

بحيث يتحقق في الوقت نفسه الوضوح والعمق ومضمون جوهري وذو حدود دقيقة صارمة ، مما يعطي الوجود امكانية التظاهر ، بمضمونه المحدود ، في مظهر الشمولية ومظهر النفس المحتفظة بنسبتها الى ذاتها في آن معا . وبالاختصار ، ان رسالة الفن هي ان يعقل ويمثل الوجود بوصفه حقيقيا في تظاهراته الظاهرية ، اي في توافقه مع مضمون متماسك المنطق تجاه ذاته وله بذاته قيمته الذاتية . ليست حقيقة الفن اذن حقيقة الصوابية المحضة البسيطة ، وهو ما يقتصر عليه ما يسمى بمحاكاة الطبيعة ، بل على الفن ، كيما يكون حقيقيا ، ان يحقق التوافق بين الخارج والداخل ، على ان يكون هذا الاخير متوافقا مع ذاته ، وذلك هو الشرط الوحيد لامكانية كشفه الخارجي .

ان الفن ، اذ بعيد ما هو ملطخ ، في كل مجال آخر ، بدنس المرضي والخارجي الى وفاق متناغم مع مفهومه الحقيقي ، يدع جانبا كل ما لا ينطبق ، في الظاهر ، مع المفهوم ؛ وانمسا بنتيجة هذه التنقية ، هذا التطهير ، يخلق الفن المثال . هذه الطريقة في التصرف يمكن ان توصف بالمصانعة ، مثلما يوصف رسامو اللوحات الشخصية بانهم مصانعون . لكن حتى رسام اللوحات الشخصية ، وهو اقل الرسامين اهتماما بالمثال فسي الفن ، لا يهمل له من ركوب مركب المصانعة ، بالمعنى السلي نعطيه لهذه الكلمة ، اي انه يجد نفسه ملزما بان ينحى جانبا جميع الخصوصيات الخارجية للهيئة والتعبير ، والشكل واللون ، وقسمات الوجه ، اي كل الجانب الطبيعي من الوجود المحدود ، من شعر ومسام وندوب ونمش ، الخ ، فلا يصور سوى الطابع العام للشخص وخواصه الروحية الدائمة . وتصوير سيمياء الشخص بالمحاكاة وحدها ، كما تبدى في حالة السكون ، تصويرا سطحيًا وخارجيًا ، طريقة ، وطريقة مغايرة تماما تصوير المعالم الحقيقية ، المعالم التي تعبر عن نفس الشخص بالذات .

فما يقتضيه المثال ، بالفعل ، هو ان يكون الشكل الخارجي هو التعبير عن النفس . على هذا النحو تحاكي اللوحات المسماة بالحية - وقد امتست دارجة في الآونة الاخيرة - محاكاة جيدة وممتعة ، الى حد ما ، لوحات الفنانين المشاهير ، وتنسخ بدقة التفاصيل ، والملابس ، الخ ؛ اما فيما يتعلق بتعبير الوجوه الروحي بالمقابل ، فكثيرا ما يلجأ الرسامون المقلدون الى وجوه عادية ، الامر الذي يقشع الوهم ويبدد السحر . ان صور السيدة العدراء بريشة رافاييل تمثل اشكالا للوجه والوجنتين والعينين والانف والفم تتوافق والحب الامومي ، السعيد والفرح ، الورع والتواضع في آن معا . ومباح لنا ان نقول ان النساء جميعا قابلات لان يشعرن بحب كهذا ؛ هذا لا ريب فيه ، لكن لا تصلح السحن جميعا للتعبير عن عمق النفس هذا .

ان المثال لا يظهر طبيعته الحقيقية الا عندما يعيد إدراج الوجود الخارجي في الروحي ، بحيث تغدو الظاهراتية الخارجية - وقد جعلها المثال مطابقة للروح - كاشفة لهذا الاخير . الامر اذن لا يعدو ان يكون عودة الى الداخل ، لكن من دون ان تصل الى حد التعميم في شكل مجرد ، الى الحد الاقصى الذي يشككه الفكر ، هل تبقى على وجه التقريب في المركز الذي هو نقطة تلاقي الخارجي والداخلي . على هذا النحو يشكل المثال الواقع المستنبط من كتلة الخصوصيات والمصادفات ، وذلك بقدر ما يتبدى الداخلي نفسه ، في هذه الخارجية المعارضة للعمومية ، بمظهر فردية حية . وبالفعل ، تجد الذاتية الفردية نفسها ، بحكم من انها تحمل في داخلها مضمونا جوهريا يتظاهر خارجيا من خلالها ، وقد احتلت مكانها في ذلك المركز الذي تبقى فيه جوهرية المضمون حبيسة في الفردية ، بدل ان تظهر للخارج في شكل عمومية مجردة ؛ وهكذا تبدو الذاتية الفردية مرتبطة بوجود معين ، وجود منعتق من المتناهسي والشروط ومحقق ، بدوره ، لتوافق حر مع داخل النفس . في

تصيدته «المثال والحياة» ، يعارض شيلر الواقع ، بالأمه
وصراعاته ، بـ «جمال بلد الأشباح الهادئ الساكن» . بلد
الأشباح هذا هو بلد المثال ، بلد الأرواح، المتعدرة عليها الحياة في
المباشر ، المنعقة من الحاجات الوضيعة التي منها نسج الوجود
الطبيعي ، المتحررة من الروابط التي كانت تبقي عليها في حالة
تبعية للتأثيرات الخارجية، المنعقة من جميع الانحرافات
والتشويهمات الملازمة لتناهي عالم الظاهرات . لا شك في ان
المثال لا يستطيع ان يستغني عن ان يطأ بقدمه دائرة الحسي ،
باشكاله الطبيعية ، لكنه ما يكاد يطؤها حتى يتراجع ، ساجدا
خلفه العالم الخارجي ، على اعتبار ان الفن يملك المقدرة على
ارجاع الجهاز ، الذي يحتاج اليه هذا العالم الخارجي ليضمن
بقائه ، الى الحدود التي في ضمنها يغدو التظاهر الخارجي
حرية روحية . بفضل هذا يبقى المثال الحبس في داخل ذاته
حرا ، فلا ينهل سعادته وفرحه ، وهو المرتكز الى ذاته في قلب
الحسي بالذات ، الا من معين نفسه . ويدوتي صدى هذه
الغبطة عبر جميع تظاهرات المثال ، اذ ايا يكن المدى الذي تذهب
اليه هذه التظاهرات ومهما تكن عديدة الاشكال التي يتبدى فيها
المثال ، فانه لا يضيع ابدا ، بل يهتدي في كل مكان الى ذاته .
من هنا تحديدا يأتيه جماله الحقيقي : فنظرا الى ان الجميل لا
يوجد الا كوحدة كاملة وذاتية ، فان ذات المثال ، التي لا تعاني
من حالة الشتات التي تحيا فيها فرديات الحياة الواقعية ،
بغاياتها ومطامحها المتنافرة ، تتركز في داخل نفسها وترقى الى
مستوى كلية واستقلال ذاتي اعلى .

انطلاقا من هنا ، نستطيع القول ان اول ما يميز المثال هو
الهدوء والغبطة الرائعة ، الرضى والمتعة اللذان يخالجانه من دون
ان يخرج من ذاته . وكل تمثيل فني للمثال يبدو في نظرنا إلها
كلي الغبطة . وبالنسبة الى الالهة الكلية الغبطة ، فان كل يؤس

وكل غضب وكل الاهتمام الذي قد نوليه لوسائل وغايات عابرة أمور غير ذات شأن ، وصفو هذه الآلهة وسكنتها يتأنيان من ذلك التركيز الإيجابي بعد ذاته والذي لازمته الضرورية نفي كل خصوصية . بهذا المعنى ينبغي أن نفهم كلمات شيلر : « الحياة جد ، والفن صفو » . والحق أنه كثيرا ما قوبل هذا القول بسخرية متحذقة ، على اعتبار أن لا شيء يضاهي في الجسد المزعوم الفن بوجه عام ، وشعر شيلر بوجه خاص (إلا أنه من الصحيح على كل حال ، أن الفن المثالي عينه ليس خلوا من الجسد) ؛ ومع ذلك يبقى الصفو ، وسط هذا الجد بالذات ، وربما رغما عنه ، الطابع الرئيسي للفن . مقوة الفردية وظفر الحرية المركزة داخل ذاتها هما بالتحديد ما ينتزع أعجابنا في الصفو المطمئن الهادئ للأشخاص الذين خلقتهم الأعمال الفنية التي ورثناها عن العصور القديمة . وهذا صحيح لا في الحالات التي أمكن فيها الحصول على الرضى والصفو بلا صراع فحسب ، بل كذلك في الحالات التي عانى فيها الشخص من مصائب حطمت ، هو ووجوده كله . لناخذ أبطال الآسي على سبيل المثال ؛ فحتى عندما يصورون لنا وكأنهم استسلموا للقدر ، ترد أنفسهم إلى داخل أنفسهم قائلة : كذلك كتب علي . هكذا تبقى الذات وفية لنفسها على الدوام ، فتتخلى عما سلب منها ، لكن الغايات التي تنشدها لم تسلب منها ، بل عزفت عنها من تلقاء نفسها ، من دون أن تضر نفسها بخسائها إياها . الإنسان الذي يجندله القدر يمكن أن يفقد حياته ، لكن ليس حريته . هذه الثقة بالنفس هي التي تتيح للإنسان ، حتى في ذروة الألم ، أن يحافظ على هدوئه ويدل على صفو نفسه .

في الفن الرومانسي ، يأخذ التمزق والانقسام الداخليان طابعا أكثر حدة ، وتبدو التناقضات أبعد غورا وأعمق ، وقد تتحول إلى تناقضات دائمة . على هذا النحو نجد اللوحات التي تصور درب الآم المسيح ، على سبيل المثال ، تكتفي أحيانا

بمجرد تصوير تعبير الإهانة والتحقير في سحن العساكر الجلادين والتشويه الكريه لتقاطيع وجوههم الهائثة ؛ وقد يبدو عندئذ ان التمسك بهذه الازدواجية، وبخاصة في تصوير الرذيلة والخطيئة والشر ، يتناقض وصفو المثال ؛ وحتى في الحالات التي لا تكون فيها الازدواجية على مثل هذا القدر من العمق والديمومة ، كثيرا (لكن ليس على الدوام) ما يحل القبح ، أو على الأقل اللاجمال ، محل الجمال الصافي الرائق . ففي مرحلة مغايرة من الرسم الهولندي القديم يقوم الصدق والاخلاص تجاه الذات ، وكذلك الايمان واليقين الراسخ الذي لا يتزعزع ، شاهدا على تصالح النفس مع ذاتها ، ولكن من دون المضي في هذا السبيل الى حد الصفو وارضاء المثال. الا اننا نستطيع ان نمش ، حتى في الفن الرومانسي ، على تعبير من الفرح في الخضوع ، وعلى تعبير من الهناءة في الالم ، ومن الغبطة في العذاب ، وهذا بالرغم من ان هذا الفن يمثل الالم والعذاب وكأنهما أعرق نفاذا الى داخل النفس والى قرارة الذات . وحتى في الموسيقى الإيطالية التي يهيم عليها الوقار الديني ، يبقى تعبير الشكوى والالين متأثرا بهذا التلذذ وهذا التحويل للالم . ويأخذ هذا التعبير في الفن الرومانسي شكل الابتسامة من خلال الدموع . فالدموع هي رفيق الالم ، والابتسامة هي رفيق الصفو ، وعلى هذا النحو تتم الابتسامة من خلال الدموع عن رباطة جاش هادئة رغم العذاب والتوجع . وهذا ، على الا تكون الابتسامة محض تظاهر عاطفي ، والا يكون مصدرها غرور الشخص وعجبه بذاته ، والا تكون نتيجة غنج يرمي الى بيان تعالي هذا الشخص على صفائر الخطوب وعلى احساساته الذاتية الصغيرة ؛ بل ينبغي ان تعني الابتسامة ظفر الجمال وحريره رغم الآلام طرا، نظير ألم شيمينيا(٢)

٢ - بطلة مأساة كورناي «السيدة» التي تظل مقبلة على جبا لرودرينغ مع مطابقتها برأيه لقله اباها . «م»

التي تقول عنها قصائد «السيعة» الملحمية : انها كانت جميلة في دموعها . وبالمقابل ، فان عدم رباطة الجأش لدى الانسان شيء قبيح ومنفر او مضحك . فالاطفال ، على سبيل المثال ، يطفقون بالبكاء لانفه الاشياء ، وهذا ما يجعلنا نضحك ، بينما تؤثر فينا وتحرك مشاعرنا على غير هذا النحو دموع الرجل الرصين ، المتمالك لنفسه ، حينما يتعرض لانفعال عميق .

من الممكن على كل حال الفصل على نحو مجرد بين الضحك والبكاء ، واستخدام هذا او ذاك على نحو مجرد ايضا بحسب حاجة الفن . نذكر القارئ هنا ، على سبيل المثال ، بجوقة الضاحكين في «فريشوتز» لفيبير (٣) . وبصورة عامة ، ان الضحك توسع متفجر ولكن من دون ان يجوز له القلو الى حد فقدان رباطة الجأش، وإلا لكانت العاقبة تبدد المثال واضمحلاله . وهذا النوع من الضحك نجده ، بمثل هذه الدرجة من التجريد ايضا ، في مقطع غنائي مزدوج من «أوبيرون» (٤) لفيبير ؛ فالمرء لا يملك ، حينما يسمعه ، ان يدفع عن نفسه شعورا بالقلق والاشفاق على حنجرة المغنية وصدرها . وكم هو مختلف الانطباع الذي يتركه في النفس ضحك الآلهة الذي لا يتوقف لدى هوميروس ، ذلك الضحك المتولد عن غبطة الآلهة الهادئة المطمئنة والذي هو صفو وسكينة ، وليس نتيجة افراط مجرد . كذلك فان النحيب ، من حيث هو ندب لا يشفى له غليل ، لا يجوز ان يجد لنفسه مكانا في العمل الفني المثالي ؛ وسنستشهد هنا مرة

٣ - كارل ماريا فون ليبير : موسيقى وقائد اوركسترا الماني ، من اشهر مؤلفي الاوبرا القومية الالمانية ، ومنها «فريشوتز» . (١٧٨٦ - ١٨٢٦) . «م»
٤ - أوبيرون : اوبرا اخرى لكارل ماريا فون ليبير ، مشهورة بافتتاحيتها (١٨٢٦) . «م»

أخرى بـ «فريشوتز» لفيبر ، حيث نرى النحيب وقد اخذ أبعاداً
أسى مجرد . وفي الموسيقى ، يغني المغني ليضطرب وليفرح بسماعه
نفسه يغني ، نظير غناء القبرة في الهواء الطلق . والتعبير
بالصراخ عن الألم أو الأفراح ليس من الموسيقى في شيء ؛ لكن
حتى في العذاب والتوجع لا بد لصوت الإنين الرخيم أن يخترق
الألام وأن يبدلها بحيث يوحى أن التوجع غناء غير ضائع إذا كانت
نتيجته سماع مثل ذلك الإنين . ذلكم هو دور النغم الرخيم
والغناء في كل فن .

في هذه الواقعة يجد مبدا السخرية الحديثة تبريره ، إلى
حد ما على الأقل ، على أن نأخذ باعتبارنا أن السخرية كثيراً ما
تكون ، من جهة أولى ، مفتقرة إلى أية رصانة حقيقية وأنه يحلو
لها أن تمارس فعلها بصورة رئيسية على الأردباء من الناس ،
وأنها تفضي ، من الجهة الثانية ، إلى جيشان واهن للنفس بدلاً
من الفعل والوجود الحقيقيين . على هذا النحو نجد أن
نوفاليس (٥) ، على سبيل المثال ، وهو من أثبل النفوس التي
أخذت بوجهة النظر هذه ، لم يفلح إلا في النكوص عن كل اهتمام
واضح محدد ، وفي المهاجرة عن الواقع ، وفي السقوط فريسة
ضمور حقيقي في الفكر . وهذا ضرب من ضعف الإرادة التي لا
تقبل بالتنازل إلى مستوى تعاطي النشاط والإنتاج الفعليين ،
خشية التلوث بنتيجة الاحتكاك بالعالم المتناهي ، ولكن من دون
أن يحول ذلك دون أن يعتل في النفس شعور بالطابع الناقص
لهذا التجريد . على هذا النحو تنطوي السخرية على تلك
السالبية المطلقة التي تتيح للذات أن تنتسب إلى ذاتها من خلال
تدميرها كل ما له تعيين دقيق وإحادي الجانب ؛ ولكن بما أن

٥ - فريدريش فون هاردينبرغ ، المعروف باسم نوفاليس : كاتب وشاعر
ألماني ، كان يصوفيته من شقوا الطريق أمام الرومانسية (١٧٧٢-١٨٠١) . (٦)

التدمير الذي تمارسه لا يطل فقط ، كما في الهزل ، ما هو مجرد من القيمة في ذاته ، وما يتكشف عن خواء وفراغ ، بل يشمل أيضا اشياء ممتازة وناجحة ، لذا تفضي السخرية ، وقد تحولت الى فن للتدمير الشامل ، مثلها مثل خور الارادة الذي تكلمنا عنه اعلاه ، الى تهافت ليس فيه من الفن شيء ، ولا علاقة له البتة بالمثال الحقيقي . ذلك ان المثال يحتاج الى مضمون جوهرى في ذاته ؛ وهذا المضمون ، لمجرد انه يتبدى في شكل مستعار من الخارج ، يتخصص ويفرض على نفسه تحديدا ، ولكن هذا التحديد هو بدوره من طبيعة تحكم على كل ما هو خارجي محض بأن يختنق فيه ويبيد . وانما بفضل هذا النفي للخارجية المحضة ، يغدو الشكل الذي يتلبسه المثال ، بالنسبة الى الحدس والتصور ، تظاهر المضمون الجوهري الذي تكلمنا عنه .

- ٢ -

العلاقات بين المثال والطبيعة

ان الجانب المزوق والخارجي الذي يحتاج اليه المثال احتياجه الى المضمون المتين ، والكيفية التي يتداخل بها واحدهما في الآخر . يطرحان امامنا مسألة العلاقات بين مثالوية (٦) الفن

٦ - ينبنى هنا التمييز بين المثالية *Idéalité* كصفة للشيء المثالي، وبين المثالوية *Idéalisme* كمدى ، كنزعة ترى ان المثال هو اس الوجود . «م»

والطبيعة . وآية ذلك ان العنصر الخارجي والتشكل الذي يتلقاه يرتبطان ، بالفعل ، بما نسميه ، بمصطلح عام ، بالطبيعة . ومن هذا المنظور ، فان المناقشة القديمة ، المتجددة باستمرار ، حول مسألة معرفة ما اذا كان المفروض بالفن ان يكون تمثيلا طبيعيا لما هو موجود خارجيا او ان يجمّل ويغير الظاهرات الطبيعية ، نقول : ان هذه المناقشة ما تزال بعيدة عن الوصول الى حل . حقوق الطبيعة ، حقوق الجمال ، المثال والحقيقة الطبيعية ، - يمثل هذه الكلمات المبهمة يكون النقاش قابلا لان يطول الى ما لا نهاية . ثمة من يقول : لا ريب في ان العمل الفني ملزم بان يكون طبيعيا ، ولكن هناك ايضا طبيعة عادية ، مبتدلة ، قبيحة ، لا يجوز نسخها كما هي ، ولكن من جهة ثانية ... وعلى هذا النوال يتصرفون ويحكمون الامور ، من دون ان ينتهوا ابدا الى نتيجة ايجابية .

في ايماننا هذه طرحت مسألة التعارض بين المثال والطبيعة من جديد على بساط البحث ، وونكلمان (٧) هو الذي قدمها في الالهية على ما عداها . وكما تقدم بنا القول ، فان الاعمال الفنية التي اورثتنا اياها العصور القديمة واشكالها المثالية هي التي ألهمت حماسة ونكلمان ، فراح يلوب ويعمل بلا كلل منذ ذلك اليوم في سبيل فرض الاقتناع بتفوقها وارغام العالم على الاعتراف بهذه الروائع الفنية ودراستها . وقد وجهت هذه الحملة الناس نحو البحث عن تمثيل مثالي ، فيه يتجسد الجمال على ما خيل للمختيلين : لكن لم يكتب لاحد الفلاح الا في ابداع اعمال باهتة ، عادمة الحياة ، سطحية ، بلا مقومات . خواء المثال

٦ - يوهان يواكيم ونكلمان : عاين آثار الذي - مختص بإعدادات العصور القديمة ، كان من رواد النيوكلاسيكية (١٧١٧ - ١٧٦٨) . «م»

هذا ، وبخاصة في الرسم ، هو ما رآه السيد فون روموهر (٨) Rumohr في مناظرته ضد الفكرة والمثال . على عاتق النظرية تقع مهمة حل هذا التناقض . اما عن الفائدة العملية من ذلك بالنسبة الى الفن ، ففي وسعنا ، هذه المرة ايضا ، ان نضرب عنها صفحا ، اذ ايا تكن المبادئ التي سنحفن بها الموهبة الخاملة ، فلن يكون جهدنا الا ضائعا . وسواء استلهمت الموهبة الخاملة في انتاجها نظرية زائفة او مثلى ، فلن تنتج الا ما هو خامل وخاوٍ . ناهيك عن ذلك ، فان الفن بوجه عام والرسم بوجه خاص قد استنكفا ، لاسباب اخرى ايضا ، عن ذلك البحث عن مثل عليا مزعومة ، وحاولا على كل حال ، وبفضل يقظة الاهتمام بالرسم الايطالي والالمانى القديم ، اجترح شىء اكثر جوهرية واكثر حيوية ان من حيث الاشكال وان من حيث المضمون .

في نهاية المطاف آل الامر الى سام ، لا من هذه المثل المجردة فحسب ، بل كذلك من ملكوت الطبيعي الذي عرّف فيما غبر رواجاً كبيراً في الفن . ففي المسرح ، على سبيل المثال ، ملّ الناس من التمثيل الطبيعي لقصص الحياة اليومية الصغيرة . فمشاحنات الاب مع الام ، ومع الابناء والبنات ، والشكوى من عدم كفاية الرواتب والدخول ، ومن التبعية للوزراء ، ومن دسائس الحجاب وامناء السر ، وكذلك مشاحنات الزوجة مع خادمتها المطبخ ومع الخطّاب المولهمين والمرهفي الحساسيسة الذين لا طمع لهم الا في بنات الدوات - كل هذه الهوموم وجميع

٨ - كارل فريدريش فون روموهر : كاتب الماني ، (١٧٨٥ - ١٨٤٢) ، مؤلف «مباحث ايطالية» في ثلاثة مجلدات صدرت بين ١٨٢٧ - ١٨٤١ . «م»

هذه المتاعب هي مما يستطيع الانسان ان يلقاه لديه ، في منزله بالذات (٩) ، من دون ان تكون به حاجة للذهاب الى المسرح ليحضر محاكاة امينة له .

في الحديث عن التعارض بين المثال والطبيعة ، كان مدار الكلام عن فن بعينه اكثر منه عن غيره من الفنون ، وكان الفكر يذهب بصورة رئيسية الى الرسم الذي تتكون دائرته من الخصوصية الحدسية تحديدا . سوف نطرح اذن ، بهذا الصدد ، السؤال بصورة اكثر عمومية : هل المفروض في الفن ان يكون شعرا او نثرا ؟ ذلك ان ما هو شعري حقا في الفن يتكون مما نسميه بالمثال . ولو كان المثال محض كلمة لا اكثر ، لكان من السهل ضرب صفح عنه . ولكن لا مناص لنا ، في هذه الحال ، من ان نتساءل عما هو في الفن شعر وعما هو نثر . غير اننا اذ نقصر الشعري في ذاته على بعض الفنون دون سواها ، نجازف - وهذا ما حدث مرارا وتكرارا - بأن نضل عن سواء السبيل ، على اعتبار ان ما يدخل بلا مراة في عداد الشعر ، وعلى الاخص الشعر الغنائي ، يمكن التعبير عنه ايضا بالرسم . والحال انه في ذلك على وجه التحديد يكمن الخطأ الذي نوهنا به اعلاه . ومن هذا القبيل ان معرض الرسم المقام حاليا (١٨٢٨) يشتمل على عدد من لوحات تنتمي كلها الى مدرسة واحدة (مدرسة دوسلدورف) ، وقد قبست جميعها موضوعاتها من الشعر ، وعلى الاخص من معينه العاطفي . لكن لو أنعمنا النظر عن كذب وقتلناه مرارا في هذه اللوحات ، لما فاتنا ان نجدها باهتة متكلفة .

هاكم الان الاحكام العامة التي يوسعا صياغتها بصدد التعارض موضوع اهتمامنا :

٩ - اشارة الى اشعار شيلر المتتوية : « ظلال شكبير » .

من الضروري الإلحاح بادئ ذي بدء على المثالية الشكلية
الصرف للأعمال الفنية ، على اعتبار ان الشعر بوجه عام ، كما
يشير الى ذلك اسمه بالذات ، هو عمل انساني ، خلق ابدعه
الانسان في دائرة تصوره ، وحققه بنشاطه الخاص ، بعد ان
استكمل انشاءه وتحويله .

من الممكن ان يكون المضمون حياديا صرفا ، فلا يحرك فينا ،
في الحياة العادية ، خارج نطاق تمثيله الفني ، سوى اهتمام
عارض . ومن هذا القبيل ان الرسم الهولاندي . على سبيل
المثال ، عرف كيف يعيد خلق الظاهر الزائل للطبيعة ويستخلص
منها الف نتيجة ونتيجة . المخمل ، شظايا المعادن ، النور ،
الخيال ، العسكر ، عجائز النساء ، الفلاحون الذين ينفثون دخان
غلايينهم فيما حولهم ، النبيل المشمشع في كؤوس شفافة ،
الفتبة الذين يلعبون بالورق وقد اتسخت ستراتهم ، جميع هذه
الموضوعات والمئات غيرها ، مما لا يكاد يستوقف انتباهنا فسي
الحياة اليومية - اذ اننا نحن انفسنا ، حين نلعب بالورق او
نحتسي الخمر او نثرثر ونهذر بصدد هذا الموضوع او ذاك ، نجد
في ذلك اهتمامات مقابلة تماما - تترى امام ابصارنا حين نتأمل
نلك اللوحات . لكن ما يجذبنا في هذه المضامين ، حينما
يتولى الفن تمثيلها ، هو على وجه التحديد ذلك الظاهر وذلك
التظاهر للمواضيع ، من حيث هي اعمال وصنائع للروح الذي
يخضع العالم المادي ، الخارجي والحسي ، لتحويل في العمق .
وبالفعل ، بدل الصوف والحريير الحقيقيين ، بدل الشعير
والكؤوس واللحوم والمعادن الحقيقية ، لا نعين سوى اللون ؛
وبدل الاحجام الكاملة التي تحتاج اليها الطبيعة لتتظاهر ، لا نصر
سوى سطح محض ، ومع ذلك فان الانطباع الذي تتركه فينا
هذه الاشياء المرسومة هو عينه الذي نتلقاه فيما لو وجدنا انفسنا
امام نسخها الحقيقية .

الظاهر الذي يخلقه الروح هو اذن ، الى جانب الواقع

الموجود العادي ، معجزة من المثالية ، ضرب من الهزء والسخرية ،
إذا شئنا ، على حساب العالم الطبيعي الخارجي . لنفكر هنا
بالطرائق التي يضطر الانسان والطبيعة الى اللجوء اليها فسي
الحياة العادية ، وبالوسائل التي يجبران على استخدامها لانتاج
تلك الاشياء الحقيقية ؛ لنفكر على سبيل المثال بالمقاومة التي
تبديها المعادن التي يراد تطريقها . وبالمقابل فان التصور ، الذي
من معينه يستقي الفن مواضيعه الخاصة به ، عنصر بسيط
ومرن ؛ فهو يستنبط بسهولة من داخله كل ما لا يحصل عليه
الطبيعة والبشر ، في وجودهم الطبيعي ، الا لقاء جهود شاقة
في كثير من الاحيان . كذلك فان ناس الحياة اليومية ومواضيعها
المثثلة ليست غنية غنى لا ينضب له معين : فالاحجار الكريمة
او النباتات او الحيوانات ، الخ ، ليس لها بعد ذاتها سوى
وجود محدود . غير ان الانسان ، من حيث هو فنان - خلاق ،
هو عالم بكامله بمضمونه الذي اختلسه من الطبيعة وراكمه في
ملكة التصور والحدس الرحبة الشاسعة ، ليجعل منه كنزا
يظهره للخارج بملء الحرية ، من دون ان تكون به حاجة الى
الشروط والاستعدادات الكثيرة التي يخضع لها الواقع . ويشغل
الفن في هذه المثالية نقطة الوسط بين الوجود الضيق ،
الموضوعي الصرف ، وبين التصور الداخلي المحض . فهو يقدم
لنا الاشياء ذاتها ، ولكن مستنبطة من الداخل ؛ وهو لا يضعها
تحت متناولنا برسم هذا الاستعمال او ذاك ، بل يكتفي بإثارة
اهتمامنا بالتجريد الذي يعرضه الظاهر المثالي للتأمل التفسيري
البحث .

بفضل هذه المثالية ، يضيف الفن قيمة على مواضيع تافهة
في ذاتها ، وبالرغم من تفاهتها يشيئها لنفسه باتخاذها اياها هدفا
له ويجلبه انتباهنا الى اشياء ما كانت ، لولاه ، لتقسع تحت
ادراكنا . ويؤدي الفن الدور نفسه بالنسبة الى الزمن ، ويفعل
هنا ايضا فعله من خلال الامثلة . فهو يعطي صفة الديمومة لما

هو ، في الحالة الطبيعية ، عابر وزائل بحث ؛ فسواء اتعلق الامر بانتسامة عارضة ، ام بانتقباض ساخر خاطف في الوجه ، ام بتظاهرات لا تكاد تقع تحت الادراك الحسي لحياة الانسان الروحية ، علاوة على الاحداث والحوادث التي تذهب وتجيء ، والتي لا تكاد تظهر الى حيز الوجود حتى تطويها يد النسيان ، هذا كله ينتزعه الفن من الوجود الفاني والمتلاشي ، مدلا بذلك على تفوقه على الطبيعة .

غير ان ما يأسر اهتمامنا في هذه المثالية الشكلية ليس المضمون بذاته ، وانما على الاخص الرضى والحبور اللذان يتأنيان لنا بنتيجة تظهيره للخارج . والفروض في التمثيل هنا أن يبدو طبيعيا ، لكن ليس الطبيعي بما هو كذلك هو الذي يكون الشعري والمثالي من وجهة النظر الشكلية ، وانما الذي يكوئهما الفعل الذي به تبيد المادية الحسية والشروط الخارجية وتؤول الى اضمحلال . فالفرح هو ما ينتابنا لدى مرآنا لظاهرة يفترض فيها ان تكون لها جميع ظواهر الظاهرة الطبيعية ، مع انها مدينة بوجودها في الحقيقة للروح الذي انتجها بدون مساعدة اية وسيلة من الوسائل التي توفرها الطبيعة . ان المواضيع تأسر البائنا لا لانها جد طبيعية ، وانما لانها صنعت بمثل هذا القدر من الطبيعة .

ان اهتماما أعمق بكثير ينصب على كون المضمون لا يتمثل في الاشكال التي يتبدى فيها وجوده المباشر ، فحسب ، بل على كونه ايضا يتوسع ويكبر ، عند ادراكه من قبل الروح ، فسي داخل هذه الاشكال ويأخذ وجهة جديدة . فكل ما يوجد وفق الطبيعة لا يوجد الا في الحالة الفردية ، وهذا من وجهات النظر كافة ، أما التصور فيستدعي ، على العكس ، تعيين العام ، وكل ما يخرج منه يتمتع ، بحكم ذلك تحديدا ، بطابع العمومية ، بالتعارض مع الفردية الطبيعية . من هذه الزاوية ، يتمتع

التصور بميزة امتلاك استطاعة اكبر وبالقدرة على ادراك الداخلي ، وعلى اظهاره للخارج ، وعلى بيانه بمنظورية اكبر . والحال ان العمل الفني ليس محض تظاهر عام ، بل هو ايضا تجسيد عيني متحدد . لكن على الرغم من طابعه كفردية حية وحسية ، فانه يتبدى ، وهو المنبثق عن الروح وعن قدرته على التصور ، مشبعا بالكونية والشمولية . في هذا تحديدا تتجلى المثالية العليا للشعري ، بخلاف المثالية الشكلية الصرف لمجهود الصنع والانتاج الصناعي . ودور العمل الفني ، منظورا اليه من وجهة النظر هذه ، يتمثل في ادراك الموضوع في كل عموميته ، وفي اسقاط كل ما هو غريب عن التعبير عن المضمون وكل ما لا صلة له به عند الاستنساخ الخارجي للموضوع . لذا نجد الفنان - بدل ان يعبر عن كل ما يلقاه في العالم الخارجي - لا يختار سوى السمات الموافقة والمطابقة لمفهوم الشيء ؛ وحتى عندما يتخذ نماذج له الطبيعة ومنتجاتها ، اي ما هو موجود حوله ، فانه يفعل ذلك لا لان الطبيعة صنعت الاشياء كما هي عليه ، وانما لان الاشياء حقيقية كما هي عليه ، ولان الكيفية التي صنعت بها الاشياء اسمى واجل من الاشياء ذاتها .

عندما يرسم الفنان الشكل الانساني ، فانه لا يسلك سلوك مرمم اللوحات القديمة ؛ فهذا الاخير يستنسخ ، في المواضع التي يعيد رسمها ، جميع التقصفات الناشئة عن انفزار الطلاء والالوان ، مغطيا - كما لو بشبكة - سائر الاجزاء القديمة الاخرى من اللوحة ؛ وحتى رسام اللوحات الشخصية يهمل بعض التفاصيل ، نظير النمش والبثور والندوب المتخلفة عن التطعيم والبقع الناشئة عن امراض الكبد ، الخ . والرسم الطبيعسوي المزعوم لرسام مثل دينر Denner لا يعده احد من الناس نموذجا يحتذى . كذلك لا حاجة الى نسخ العضلات والاوردة بالدقة والتفاصيل الطبيعية ، بل يكفي ان ترسم رسما اوليا خطاطيا .

اذ ليس في ذلك كله شيء من الروحية ، او ليس فيه الا نزر يسير منها ، والوجه الانساني هو الذي يصلح بصورة رئيسية للتعبير عن الروحي .

لهذا السبب عينه لا نرى من داع لان نعد عدم امتلاكنا قدرا من التماثيل العارية معادلا لما كان يمتلكه القدامى علامة من علامات تخلفنا ودونيتنا . وبالمقابل فان تفصيلة ملابسنا الحالية مبتدلة وغير فنية بالمقارنة مع ملابس القدامى التي كانت ذات طابع اكثر مثالية . فالهدف المشترك للابسنا والملابس القدامى على حد سواء تغطية الجسم . لكن اللباس ، كما تمثله الآثار الفنية للعصور القديمة ، هو سطح عديم الشكل وبحاجة الى سند ، وهذا السند يقدمه له الجسم : الكتفان مثلا . وما خلا ذلك ، يبقى النسيج قابلا للتكيف والتشكل ، فهو يتدلى بحرية وبساطة بفعل وزنه الخاص ، وياخذ هذا الشكل او ذاك بحسب هيئة الجسم ووضعية الاعضاء وحركاتها . وما يشكل الجانب المثالي من اللباس هو التمييز الذي يبين ان الخارجي موضوع فقط في خدمة التعبير المتغير عن الروح - على اعتبار ان هذا التعبير يتظاهر في الجسم : ينجم عن ذلك ان الشكل الخصوصي للقماش ، وتوزيع الغنايا ، والكيفية التي يرخى بها الى الاسفل او يشد الى الاعلى ، تتعين من الداخل فقط ولا تتكيف الا بصورة مؤقتة فقط مع هذه الوضعية او تلك ، ومع هذه الحركة او تلك . اما في ملابسنا الحديث فان الشكل يظهر ، على العكس ، في حالة الاكتمال الناجز ؛ فالنسيج مفصل ومدروز بحسب شكل الجسم الذي من اجله خيط ، بحيث ان اللباس يفقد الى حد كبير ، ان لم نقل تماما ، حرية تشكيل نفسه بنفسه ، حرية التهدل او الانشداد . حتى شكل الثنايا يتحدد بالخياطة ؛ وبوجه عام يتم تثبيت تفصيلة الثوب وتهدله مرة واحدة ونهائية بواسطة العمل التقني والحرفي للخياط . صحيح ان بنية الجسم تعين ،

بصورة عامة ، شكل الثياب ، لكن بقدر ما تتبنى الملابس شكل الجسم هذا على وجه التحديد تشكل محاكاة رديئة ، او هي لا تفلح ، فيما اذا كانت مطابقة لدرجة متواضع عليها او لصرعة عارضة من صرعات العصر ، الا في تشويه الاعضاء البشرية ؛ ثم ان التفصيلة متى ما درزت بقيت كما هي ، من دون ان تناسر بالوضعية والحركة . فأكمام السترة ، على سبيل المثال ، وساقا البنطلون تبقى كما هي ، كائنة ما كانت حركات الدرامين والساقين . واكثر ما هنالك ان الثنايا تظهر بعض مرونة ، ولكنها مرونة محدودة بدورها بالدرزات . ينجم عن هذا كله ان ملابسنا ، من حيث هو خارجي ، ليس متحررا بما فيه الكفاية من الداخل لكي يظهر من ثم وكأنه متشكل من الداخل ، لكنه يبقى على الدوام كما هو بلا تغير في محاكاته الزائفة للشكل الطبيعي ، وذلك ما دام قد جرى تفصيله مرة واحدة ونهائية .

ان ما قلناه عن الجسم البشري وعن طريقة لباسه ينطبق كذلك على عدد كبير من الخواص الخارجية الاخرى للحياة البشرية وحاجاتها التي هي ضرورية في ذاتها ومشاركة بين البشر قاطبة ، ولكن بدون ما صلة بالتهيئات والاهتمامات الاساسية ، بدون ما صلة بما يشكل ، بمضمونه ، الجانب الكوني من الوجود البشري ، جانبه الانساني الجوهرى الصرف ، وهذا مهما يكن التداخل الظاهر والخارجي بين الشروط الفيزيائية ، نظير حاجات الماكل والمشرب والنمائم والملبس ، الخ ، وبين الافعال المنبثقة عن الروح .

من الممكن ان نقول الشيء عينه عن التمثيل الفني ، كما هو متحقق في الشعر ، وليس جزافا ان يُعد هوميروس الشاعر الذي اعطى النزعة الطبيعية اسمى تعبيرها . ومع ذلك ، ورغم كل حماسة هوميروس للعيني والواقعي ، ورغم كل زخم

الاستهلال (١٠) ، يجد نفسه ملزما بالا يتكلم عن العيني والواقعي
 الا بصورة عامة ، ولا يخطر ببال انسان ان ينحي عليه باللائمة لانه
 لم يصفهما وصفا مفعلا ، في مظهرهما الاصيل والطبيعي . ومن
 ذلك انه حينما يصف جسم آخيل ، يتكلم عن علو جبينه
 واستواء تكوين أنفه وطول ساقيه وصلابتها ، لكنه لا يصف
 نقطة فنقطة السمات الواقعية لهذه الاعضاء ، ووضعية كل جزء
 من الجسم نسبة الى الاجزاء الاخرى ، ولونه ، وبالاختصار ،
 كل التفاصيل التي تستوجبها النزعة الطبيعية بالمعنى الحرفي
 للكلمة . زد على ذلك ان صيغة التعبير الشعري تقتضي بيان
 التمثل العام ، خلافا لصيغة التعبير الطبيعي التي تعطي مكانة
 الصدارة للتفاصيل . فالشاعر يعطي ، بدل الشيء ، اسمه ،
 الكلمة التي فيها يظهر الفردي بمظهر العام ، على اعتبار ان للكلمة
 بحد ذاتها طابعا عاما ، بحكم كونها من نتاج التصور . قد يعترض
 علينا هنا معترض بالقول بأنه من الطبيعي استخدام الاسم والكلمة
 على سبيل الاختصار اللامتناهي للطبيعي ؛ لا مزية في ذلك ،
 لكن هذا الطبيعي يبقى طبيعيا متعارضا متعارضا مباشرا مسع
 الطبيعية الحقيقية ، بله نافية لها . يمكننا اذن ان نتساءل عن
 نوع الطبيعي الذي يراد به معارضة الشعري ؛ اذ ان الكلام عن
 الطبيعة بوجه عام يعدل استخدام كلمة مبهمة وجوفاء . فالشعر
 مفروض فيه دوما ان يبرز الجانب القوي ، الجوهرى ، المهم من
 الاشياء ، وهذا الجوهرى التعبيري هو الذي يشكل ما هو مثالي ،
 وليس ما هو محض موجود ، اذ ان الوصف المفصل لهذا الاخير
 في سرد قضية او مشهد ما ، الخ ، لا يمكن الا ان يترك انطبعا
 تشاقل متعب لا يطاق .

من وجهة نظر العمومية توحد فوارق بين مختلف الفنون ؛

فبعضها ذو طابع اكثر مثالية ، وبعضها الآخر اقرب مناسلا
للادرالك الخارجي . النحت ، مثلا ، اكثر تجريدا في نتاجاته من
الرسم ؛ أما فيما يخص الشعر فان القصائد الملحمية اقل
اتصافا ، من ناحية اولى ، بالحيوية الخارجية من العرض
المرحي الحقيقي ، لكنها تتجاوز ، من ناحية ثانية ، بمضمونها
العيني ، الفن المسرحي : فرواة القصائد الملحمية يعرضون
للادرالك ، بالفعل ، لوحات عينية للاحداث ، بينما يتوجب على
المؤلفين المسرحيين ان يركزوا انتباههم كله على الدوافع الباطنة
للافعال ، على المؤثرات التي تتعرض لها الارادة وعلى ردود
فعلها على هذه المؤثرات .

لكن بما ان الروح هو الذي يحقق في شكل خارجي مضمونه
الذي له بذاته قيمة اصلية ، ففي مقدورنا ان ننسأل ، بهذا
الصدد ايضا ، عما يعنيه بدقة التعارض بين المثالي والطبيعي .
ان كلمة الطبيعي ، بوصفها احد حدي هذه المقابلة ، لا يمكن ان
تستخدم بمعناها الدارج ، اذ ان الطبيعي ، منظورا اليه على انه
تظهير للروح ، لا يعرض نفسه لادراكنا على نحو مباشر ، شأن
التظاهرات الحيوية لحيوان من الحيوانات او مناظر الطبيعة ؛ لكن
بقدر ما لا يعدو الطبيعي ان يكون هو الروح المنجسد ، فانه
يتبدى لنا ، بحسب تعريفه بالذات - تعبيرا عن الروحي ، وبالتالي
مؤثلا سلفا . يقال ان وجوه الموتى تنبئ تعبيرا طفوليا ؛ فالتعبير
المثبت جسمانيا للاهواء والعادات والمنازع ، لما هو مميز في كل
ارادة وكل فعل ، قد اختفى لينوب منابه عدم تعين السمات
الطفولية . والحال ان السمات والوجه بتمامه تنلقى الخصوصيات
المميزة لنمط تعبيرها في الحياة من الداخل ، وهذا ما يفسر
الفوارق الموجودة ، من منظور المظهر الخارجي ، بين مختلف
الشعوب ، بين مختلف الطبقات الاجتماعية ، الخ ، وهي فوارق
ترجع بدورها الى الفوارق التي تفصل بينها من حيث منازعها
ونشاطاتها . من هذه المنظورات كافة ، يتبدى الخارجي مشربا

بالروح ، وبالتالي مؤمئلا سلفا نسبة الى الطبيعة . هنا تحديدنا
تكمين نقطة الارتباط الدالة لمسألة العلاقات بين المثالي والطبيعي .
فمن جهة ، ثمة من يزعم بالفعل أن الاشكال الطبيعية للروحي
توجد سلفا في العالم الظاهراتي ، من غير أن يعيد خلقها الفن ،
في حالة كمال وجمال وتفوق بحيث لا يمكن أن يوجد جمال
أسمى من ذلك الموجود سلفا والقابل ، لهذا السبب ، بأن يوصف
بأنه مثال ؛ بل ثمة من يضيف القول أن الفن عاجز حتى عن أن
يضاهي في منتجاته منتجات الطبيعة . ومن جهة ثانية ، ثمة من
يطالب الفن بأن يجد بذاته ، بجهوده الذاتية ، اشكالا أخرى
وتمثيلات مثالية أخرى لا صلة مشتركة بينها وبين ما هو موجود
في الطبيعة . ولننوه ، من هذه الزاوية ، بأهمية مناظرة السيد
فون روموهر : فإن يكن غيره ، ممن تملأ كلمة المثال أفواههم ،
يتكلمون عن الطبيعة المتبدلة بترفع وازدراء ، فهو يتكلم على أي
حال بلهجة تعال مماثلة ، وبروح مماثلة ، عن الفكرة والمثال .

في الواقع ، توجد في عالم الروحي طبيعة متبدلة خارجيا
وداخليا : طبيعة متبدلة خارجيا لأنها تطابق داخلا مبتدلا ، لأنها
بمشابة تظاهر ليول خبيثة من حسد وغيرة وطمع وخسة وحسنة .
صحيح أنه يمكن حتى لهذه الطبيعة المتبدلة أن تقدم موضوعات
للفن ، وهذا كثير الحدوث ؛ لكن في هذه الحال ، وكما سبق لنا
القول ، ينصب الاهتمام كله ، الاهتمام الجوهرى ، لا على
الموضوع بما هو كذلك ، وإنما على الكيفية ، على الفن الذي به
جرى استثماره ؛ وعشا يسمى الفنان في هذه الحال الى أثاره
اهتمام انسان مثقف بكلية عمله ، أي بالمضمون كما بالشكل .
والفن المسمى بالشعبي (١١) يوجه خاص هو الذي وضع هذه

١١ - المقصود بالفن الشعبي هنا الفن الذي يصور مشاهد من الحياة
العائلية والشعبية . (م)

الموضوعات موضع تنفيذ ، وقد رفعه الهولنديون الى اسمى درجات الكمال . فما الذي جذب الهولنديين الى هذا الفن : وما المضمون الذي تعبر عنه تلك اللوحات التي تتمتع بجاذبية لا تقاوم مع انها تستاهل ، في ظاهر الامر . ان تنحى جانباً او تنبذ وتطرح لانها تحاكي الطبيعة المتبدلة ؟ سر ذلك ان الموضوعات الحقيقية لهذه اللوحات ، لو قلّنا فيها النظر عن كتب ، اقل ابتداءً مما كان يسود الاعتقاد .

لقد وجد الهولنديون مضمون لوحاتهم في انفسهم ، في راهنية حياتهم بالذات ، ولا مجال للمهم على كونهم اعطوا هذه الراهنية واقعا جديداً عن طريق خلقها من جديد بالفن . وما يُعرض لانظار المعاصرين ولروحهم لا بد ان يكون قد خصهم مسبقاً ، وإلا لتعلرت اثاره اهتمامهم . والحال اننا اذا اردنا ان نعرف ما الذي كان يثير اهتمام الهولنديين يومئذ ، فلا بد لنا من ان نسائل تاريخهم . فقد خلق الهولنديون بانفسهم القسم الاعظم من الارض التي عليها يحيون ، واضطروا الى الدفاع عنها بلا انقطاع ضد هجمات البحر ؛ وقد استطاع بورجوازيو المدن والفلاحون بشجاعتهم وبسالتهم وجلدهم ان يطوحوا بالحكم الاسباني في عهد فيليب الثاني ، ابن شارل الخامس ، ملك العالم القوي آنئذ ، وفازوا بالحريّة السياسية والحريّة الدينية معا . هذه الغيرة الوطنية وهذه العقليّة المغامرة ، في صفائر الامور كما في كبائرها ، في داخل بلادهم كما في عرض البحر ، هذا الازدهار اليقظ والمستقيم ، هذا الوعي الطافح والفرح للذات ، هذا كله ما دانوا به لاحد غير انفسهم ، ولشيء غير نشاطهم ، وهذا ما يؤلف المضمون العام للوحاتهم . مضمون بعيدة الشقة بينه وبين الابتدال ، ولا بد للمرء حياله من ان تركبه الخيلاء كما تركب الجليس الايب من مجلس فخم . هذا الطابع

القومي الصلب هو ما بلغاه فى لوحة رامبرانت (١٢) «دروسة الليل» فى امستردام ، وفي الكثير من لوحات فان ديك (١٣) ، وفي مشاهد الخيالة لوففرمان (١٤) ، وحتى فى حفلات السكر والعريضة والاعياد والتكات الفلاحية . ومعرض اللوحات المقام عندنا هذه السنة يشتمل هو ايضا على بعض اللوحات الجيدة من الفن التسعبي ، ولكن فيها لا يضاهاى فن اللوحات الهولندية ، بل هي لا تنضوع فى مضمونها لا بالفرح نفسه ولا بالحرية نفسها . نعين على سبيل المثال امرأة تقصد النزل لتخاصم زوجها . ويكون نتيجة ذلك مشادة تلتهب نفوس ابطالها بسورة من الحق والغضب المسموم . وبالمقابل : لا يخلو الامر لدى الهولانديين . فى تنزلهم واعراسهم وحفلاتهم الراقصة ومآذبهم وحاناتهم ، من مشاحنات ومشادات ، لكن ما يحدث يحدث بالاجمال بفسرح ومرح ، كما تكون النساء والصبايا حاضرات بدورهن ، وحس الحرية ، الواصل الى حد العريضة ، يعمر افئدة الجميع . هذا المرح الروحي تتأتى منه لذة معتدلة ؛ لذة تستولي حتى على الحيوانات ، وتسبغ على الاشخاص تعبيرا من الارتواء والحبور؛ وهذه الحرية الروحية الزكية وهذه الحياة الطافحة هما اللتان توجهان التصميم والتنفيذ اللذين هما من هذه اللوحات بمثابة

-
- ١٢ - هارمنسزون فان ريجنه ، المعروف باسم رامبرانت : كبير رسامي هولاندا ، ومن اعظم رسامي العالم . يجلى فى لوحاته القوة والحياة وفنسى الالوان وتناوب الظل والنور (١٦٠٦ - ١٦٦٩) . «م»
- ١٣ - انطون فان ديك : رسام للمنتكى ، عمل معاونا لروينس . ثم صار رسام بلاط شارل الاول ، ملك انكلترا (١٥٩٩ - ١٦٤١) . «م»
- ١٤ - فيليب وولفرمان : رسام هولاندي ، اكر فى لوحاته من مشاهد الصيد والمخيل والطراد والخانات والبحارة (١٦١٩ - ١٦٦٨) . «م»

النفس ؛ ناهيك عن انها نفس من الطراز الاول .
للاسباب عينها يسعنا ان ننتع بقاية الجودة المتسولين
الصفار الذين رسمهم موريثو (١٥) Murillo (القاعة
المركزية في ميونيخ) . فموضوع اللوحات ، منظوروا اليه من
الخارج ، يدخل هو الآخر في عداد الطبيعة المتبدلة ؛ فالأم
تفلي الصبي من القمل فيما هو يمضغ بطمانينة كسرة خبز ؛
وفي لوحة اخرى معائلة صبيان فتران يرتديان الاسمال وياكلان
بطيخا وعنبا . لكن حتى من خلال الفقر وشبه العري هذا
ترشح ، داخليا وخارجيا ، لامبالاة كاملة ، لامبالاة درويشية
يصحبها شعور عميق بالعافية وبفرح الحياة . هذه اللامبالاة
خيال العالم الخارجي وهذه الحرية الباطنة التي لا سلطان للخارج
عليها تؤلفان مفهوم المثال . وفي باريس توجد لوحة تصور صبيا
بريشة رافاييل (١٦) : الصبي جالس ، بلا عمل ، مسند راسه الى
ذراعه ، يرنو الى المدى البعيد الحر بسعادة وبغبطة لامبالية يتعذر
معهما على المرء التوقف عن تأمل هذه اللوحة الدافقة بالصحة
الروحية الفرحة . ويساورنا شعور مماثل بالرضى والحبور امام

١٥ - برتولوموس موريثو : رسام اسباني من مواليد اشبيلية ، تتجلى
في لوحاته بهجة النور وعمق التصوف والواقعية في تصوير انقراء ،
وهـ المنسول» و«أكل البطيخ» من اشهر لوحاته (١٦١٧ - ١٦٨٢) . «م»
١٦ - رافاييل سانتى او سانزىو : من اشهر رسامي ايطاليا ومعاصريها
انتدبه البابا يوليوس الثاني ولاون العاشر لتزيين قصر الفاتيكان . ترك آثارا
كثيرة رغم انه تولى في مقتبل العمر ، وتتميز لوحاته بدقة الرسم وتناسق
الخطوط ورهافة التلوين ، ومن اشهر لوحاته : العائلة المقدسة ، البتانية
الجميلة ، مار مخايل يصرع الابليس ، القديس جاورجيوس . الحريسق ،
مدرسة الينا (١٤٨٢ - ١٥٢٠) . «م»

غلطان موريو . فجلى للعيان ان لا شيء آخر يثير اهتمامهم ، ان لا شيء آخر يشغلهم ، وما ذلك لانهم بلداء العقل ، وانما لانهم راضون وسعداء كآلهة الاولب ؛ فهم لا يحركون ساكننا ، ولا ينبسون ببنت شفة ، ولكنهم بشر قدّوا من حجير واحد ، يجهلون كدر المزاج واللاحرية في ذاتها ، وهذا ما يجعلهم فرضيا قادرين على كل شيء ، بحيث يداخلنا الشعور بان هؤلاء الغلمان يمكن ان يكون لهم مستقبل لا يخطر لنا ببال . وهذه تصورات فنية تغاير كل المغايرة التصورات التي تتمخض عن تصوير امرأة شكسة وحقود ، او فلاح يعقد سوطه ، او كذلك حوذي نائم فوق القش .

غير ان هذه اللوحات الفنية الشعبية لا بد ان تكون صغيرة الحجم ، وان تبدو ، في كل مظهرها الخارجي ، وكأنها شيء عادم الاهمية ، بحيث يتاح لنا ان نسيطر على الموضوع الخارجي وعلى مضمون اللوحة في آن واحد . فليس من المقبول تمثيل هذه المواضيع في حجمها الطبيعي والتنطع ، بدعوى الواقعية ، لمرضها لنا بكليتها .

على اساس هذا الفهم يمكن لما اصطلح على تسميته بالطبيعة المتبدلة ان يلج الى مضمار الفن .

لكن توجد بالنسبة الى الفن موضوعات ذات طابع اكثر مثالية وسموا من تمثيل فرح الحياة هذا والاستقامة البورجوازية هذه بتفاصيل عادمة الاهمية في ذاتها على الدوام . وبالفعل ، ان للانسان اهتمامات وغايات اسمى وارفع ، مصدرها تفتح الروح وتعمقه ، وعليه في نشدانه اياها وتحقيقها ان يبقى على انسجام مع ذاته . والفن الكبير هو ذاك الذي يأخذ على عاتقه مهمة تمثيل هذا المضمون الاسمى والارفع . هنا فقط ينطرح السؤال المنطوق بمعرفة ابن يفترض ان توجد الاشكال المتكيفة مع منتجات الروح تلك . بعضهم يزعم انه ما دام الفنان يحمل في داخل ذاته تلك الافكار العليا التي هو خالقها ، ففي داخل ذاته ايضا ينبغي عليه

ان نعر ، بفعل آخر من افعال الخلق ، على الاشكال المناسبة لهذه الأفكار ، نظير صور الالهة الاغريقية ، وصور المسيح ، والرسل ، والفديسين ، الخ . لكن ضد هذه النظرة الى الامور يرتفع بالاحتجاج عفيرة السيد فون روموهر ، زاعما ان الفنانين نكبوا عن جادة الصواب بابتكارهم بانفسهم اشكالهم وبابتعادهم على هذا النحو عن الطبيعة ، ويواجههم بهذا الخصوص بروائع الطدان والهولانديين الفنية . انه يأخذ على علم جمال الستين السنة الاخيرة انه جعل وكده ان يثبت ان «هدف الفن ، بل هدفه الرئيسي هو تحسين الخلق وتصحيحه في شتى نظاهرانه ، وانتاج اشكال جزافية ، الغرض المزعوم منها تجميل المخلوق وتعويض الجنس البشري الفاني ، ان صح القول ، عن كونه قد عجز هو نفسه عن اعطاء الطبيعة اشكالا اجمل» «مباحث ايطالية» ، ١٣ ، ص ١٠٥ . لهذا ينصح الفنان بأن «يتخلى عن النية الجبارة ، نية تنبيل الاشكال الطبيعية او تغيير مظهرها او كائنه ما كانت الكلمة التي يمكن بها تسمية اعتداد الروح البشري هذا في مضمار الفن» (ص ٦٣) . وهو راسخ الاقتناع ، بالفعل ، بأنه من الممكن العثور في الواقع المعطى على اشكال خارجية مرضية حتى بالنسبة الى اسنى المواضيع الروحية ، ويضيف قوله بناء على ذلك (ص ٨٣) بأن «التمثيل الفني ، في الوقت الذي يتناول فيه مواضيع من روحية هي من اسنى الروحيات ، لا يجوز بحال من الاحوال ان يكون الاساس الذي يقوم عليه دلالات تم اختيارها جزافا ، بل ينبغي ان يكون هذا الاساس اشكالا عضوية تحدد الطبيعة دلالتها» . ان السيد فون روموهر ، بقوله ما يقوله ، يذهب به الفكر في المقام الاول الى الاشكال المثالية الموروثة عن العصور القديمة ، كما جمعها ووصفها وتكلمن ، الذي سيبقى فضله في هذا المضمار دائم الذكر ، وهذا بالرغم من الاخطاء التي ارتكبها ، على حد زعم

السيد فون روموهر ، في تأويله بعض السمات او العلامات الفارقة. ومن ذلك ان السيد فون روموهر يتراعى له (ص ١١٥ ، الحاشية) ان تعدد القسم البطني من الجسم ، الذي يرى فيه ونكلمان سمة مميزة للاشكال المثالية للعصور القديمة ، هو بالاحرى سمة مميزة للتماثيل الرومانية . وهو يطالب ، بالمقابل ، في مناظرته ضد ما هو مثالي ، بأن يكب الفنان بجماع نفسه على دراسة الاشكال الطبيعية التي سيجد فيها تظاهرات الجمال الحقيقي . ويعمل ذلك بالقول (ص ١٤١) : «الجمال الاعم والأجل شانا يرنكز الى المنطق الرمزي للاشكال المثالية الجدور نفسي الطبيعة ، هذا المنطق الرمزي الذي بفضلته تدخل هذه الاشكال في تركيبات محددة تتمخض عن دلالات وسمات يثير مرآها فينا بالضرورة ذكرى بعض التصورات وبعض المفاهيم ، بينما يستيقظ فينا في الوقت نفسه وعي بعض المشاعر التي كانت ، حتى ذلك الحين ، هاجمة فينا» . وعلى هذا النحو (ص ١٠٥) «تعد سمة روحية خفية ، معروفة باسم الفكرة ، صلة قري بين الفنان وتظاهرات الطبيعة ، هذه التظاهرات التي لا يلبث ان يتعلم كيف يتعرف فيها رويدا رويدا ارادته ويجسد بسهولة اكبر الوسيلة القمينة بالتعبير عن هذه الارادة» .

بيد انه لا مجال للحديث ، في الفن المثالي ، عن دلالات تم اختيارها جزافا ، وان حدث ان تلك الاشكال المثالية للفن القديم لم تفلح ، من فرط ما اهتمت وازدرت الاشكال الطبيعية الحقيقية ، الا في التحول الى تجريدات زائفة وخاوية ، فان السيد فون روموهر محق كل الحق في رفع صوته احتجاجا على مثل هذا السلوك .

ان الشيء الاساسي ، في مسألة التعارض هذه بين مثال الفن وبين الطبيعة ، يكمن في ما يلي :

ان الاشكال الطبيعية والواقعية للمضمون الروحي يجب ان تعتبر بالفعل رمزية بالمعنى العام للكلمة ، اي بمعنى ان قيمتها

ليست قيمة مباشرة وفي ذاتها ، وانما في كونها تعبيرات عمن
العالم الداخلي ، عالم الروح . وهذا ما يضفي طابعا مثاليا على
واقعها خارج الفن ، خلافا لما يجري في الطبيعة التي لا تشتمل
على شيء ما روحي . ينبغي اذن ان يتلقى المضمون الباطن للروح ،
في الفن في اسمى درجاته ، شكلا خارجيا . ويتمثل هذا
المضمون في الروح الانساني الواقعي ويملك ، بحكم ذلك ، ونظير
كل ما هو داخلي في الانسان ، شكله الخارجي الذي به يعبر عن
نفسه . لكن لا بد لنا من وجهة النظر العلمية ، وبعد التسليم
بهذه النقطة ، من ان نعتبر لاغيا وباطلا السؤال المطبق بمعرفة ما
اذا كان الواقع الموجود يحتوي على اشكال وهيئات جميلة
ومعبرة بما فيه الكفاية ليستخدمها الفن في تمثيل الاله جوبيتر ،
على سبيل المثال ، بكل جلاله وصفوه وقوته ، او الإلهة جونون (١٧) .
او فينوس ، او القديس بطرس ، او المسيح . او القديس يوحنا ،
او مريم العذراء ، الخ ، وليرسم صور هؤلاء جميعا نفلا عن نماذج
موجودة في الواقع فعلا . ومن الممكن العثور على حجج في تأكيد
هذا الحل او ذلك للمسانة . لكن هذه المسألة تبقى اخبارية :
ويستحيل حتى اختباريا ايجاد حل نهائي لها . وبخيل اليأس
انه لا سبيل الى حلها الا باستخدام دلالة واقعية ، وهذا شيء
عسير اصلا بخصوص الالهة الاغريقية ، وحتى في ايماننا يوجد
بين الناس من وقع نظره على جمالات مثلى . لكن يوجد بينهم
ايضا من لم يقع نظره قط ، رغم شطارته اللامتناهية النفوق ،
على اي جمال امثل . ناهيك عن ذلك ، فان جمال التكل لا
يشكل بعد ما نسميه بالمثال ، اذ يسئلزم المثال ايضا فردية

١٧- جونون : إلهة رومانية ، زوجة جوبيتر ، وابنة ساتورنس ، الهة
الفلاحة ، وفد سماها الاغريق هيرا ، وهي راعية الزواج . *م*

المضمون ، ومعها فردية الشكل . فالوجه الجميل والمتناظرسم
الشكل ، مثلا ، يمكن ان يكون باردا وعديم التعبير . وبالمقابل فان
المثل التي تجسدها الآلهة الاغريقية عبارة عن افراد لا ينقصهم
تعيين مميز لهم في قلب العمومية . ما هو حي في المثال يرتكز اذن
الى كون المدلول الروحي المعين ، الذي ينبغي ان يمثل من خلال
ما هو اساسي وجوهري فيه ، يبت الحياة في التظاهر الخارجي
من اوله الى آخره ، فيعبر عن نفسه على هذا النحو سواء افي
الوقفة والوضعية والحركة ام في تقاطيع الوجه وشكل الاعضاء
وبنيتها ، الخ ، بحيث لا يبقى ثمة شيء خاو وعادم الدلالة ،
وبحيث يتغلغل المدلول المشار اليه على العكس في كل شيء .
وما نعرفه اليوم عن التماثيل الاغريقية المنسوبة الى فيدياس^{١٨}
يشدهنا على وجه التحديد بهذا الضرب من الحياة المتغلطة التي
تحركها . المثال اذن ما يزال محتفظا بصرامته كلها ، ولم يخط
بعد خفوفته التالية باتجاه التائق والظرف والتكلف ؛ وكل شكل
ما يزال على وثيق الصلة بالمدلول العام المفروض فيه ان يتجسد .
وهذه القدرة على بث الحياة الى اعلى درجة ممكنة في تظاهرات
المثال الخارجية هي السمة المميزة للفن الكبير .

من الممكن اعتبار هذا المدلول الاساسي الجوهري مجردا
بالمقارنة مع خصوصية العالم الظاهراتي الواقعي ؛ وهذا بصورة
رئيسية في النحت والرسم اللذين يتوقفان عند مظهر واحد، من
دون ان يتابعا تطور ذلك المدلول في الاتجاهات كافة ، على نحو
ما يفعل ، على سبيل المثال ، هوميروس الذي عرف كيف يرسم

١٨ - فيدياس : اشهر نحاتي الاغريق ، كلفه بيريكليس بتزيين البارثينون
من آيات فنه تمثال «جوبيتر الاولبي» و«اثينا والالدة» . مات حوالي ٤٣١ ق.م.

شخصية آخيل ، بإبرازه قسوته وصلابته ، ونعمته وجماءه لاصدقائه في آن معا ، وهذا من دون ان نتكلم عن كثير من السمات الأخرى . ومدلول كهذا يمكن ان يجد أيضا تعبيره في الواقع العيني ، على اعتبار انه لا وجود عمليا لوجه يعجز عن التعبير عن الشفقة او الورع او الصفو ، الخ ، لكن هذه السحن تعبر أيضا عن آلاف الأشياء الأخرى التي يتعذر او يكاد ان يعزى مدلول جوهري اليها . لهذا فان اللوحنة التي تصور شخصا تفهم للحال على حقيقتها ، بالنظر الى خصوصيتها . وبعض لوحات انعصر الوسيط الألماني والهولندي تمثل فسي كثرة من الاحيان صور نبيل من أولئك النبلاء الذين كانوا يتعهدون بالرعاية الآداب والفنون وأفراد أسرته : زوجته ، ابنائه وبناته . ويظهر هؤلاء جميعا في اللوحات بمظهر الفارق فسي التأمل ، والخشوع مرتسم على قسما وجوهم . لكننا نميز في الوقت نفسه في الرجال محاربين اشاوس - كائنات قوية دائبة الحركة ، شديدة التعلق بالحياة وشديدة التحمس للمغامرة، كما نستشف في النساء زوجات محبوات بصادق الخصال والسجايا، ومتعلقات هن أيضا بالحياة . واذا ما قارنا ضمن نطاق هذه اللوحات بالذات ، التي ذاعت شهرتها بسبب التشابه الامين القائم بين اشخاصها وبين النماذج التي طلبت محاكاتها ، اقول اذا ما قارنا الوجوه التي تحدثنا عنها بوجه مريم العذراء او بوجه القديسين والرسل الذين يقفون جانبا ، لوجدنا وجوهم تنطق بتعبير واحد تتجه اليه وتتلاقى عنده الاشكال كافة : الهيكل العظيم ، العضلات ، التقاطيع والقسمات في حالتي السكون والحركة . والفارق بين التصوير المثالي وبين رسم الاشخاص يكمن على وجه التحديد في ان تظهر المضمون فسي التصوير المثالي يتكثف في الوجه وحده .

قد يداخل المرء الاعتقاد بأنه حسب الفنان ان يختار من هنا وهناك ، في الواقع العيني ، افضل الاشكال ليجمع بينها ، او

ان يبحث في مجموعات المحفورات الخشبية او النحاسية ، وهذا كثير الحدوث ، عن سحن وعيئات واوضاع ليجد الاشكال المناسبة المثلث للمضمون الذي ينبغي التعبير عنه . لكن الجمع والبحث والاختيار لا يكفي : بل على الفنان ان يتصرف كخالق ، كمبدع ؛ عليه ان يحوز معرفة عميقة بالاشكال المطابقة ، وان ينشئ بالاعتماد على حساسيته ، وبسكبة واحدة ، في خياله المبدع . المدلول الذي يحركه وان يجد له للحال تمثيلا عينيا .

— ب —

تعيين المثل

المثل ، كما تناولناه حتى الان ، بحسب مفهومه ، كان سهل التعريف نسبيا . لكن بما ان الجمال الفني ، الذي هو في الوقت نفسه فكرة . لا يمكن ان يقتصر على مفهومه العام وحده ، بل يستلزم ايضا ، بحسب هذا المفهوم بالذات ، توضيحات وتخصيصات ، ولا مناص له بالتالي من الخروج من دائرته الذاتية ليدخل في التعيين الواقعي ، لذا ينطرح هنا سؤال ؛ سؤال يتعلق بمعرفة كيف يمكن للمثال ، رغم ولوجه في الواقع الخارجي والمتناهي ، وبالتالي في الالامثال ، ان يبقى محافظا على نفسه . وبالعكس كيف يستطيع الوجود المتناهي ان يتلقى مثالية الجمال الذي يخلقه الفن .

امامنا اذن ثلاث نقاط بحاجة الى بحث وتمحيص :

- ١ - تعيين الجمال كما هو .
- ٢ - تعيينه من حيث انه يتمخض ، بسبب تخصيصه ، من فروق في ذاتها ، ويؤدي الى امتصاصها ثانية ؛ وهذا ما نستطيع ، بوجه عام ، ان نشير اليه باسم العمل .
- ٣ - التعيين الخارجي للمثال .

- ١ -

تعيين الجمال كما هو

- ١ -

الالهى كوحدة وكنلية

راينا آتفا ان الالهى هو الذى يشكل المركز الذى مصطفى
حوله تمثيلات الفن . لكن الالهى ، التصوّر كوحدة وكنلية ، لا
يوجد الا بالنسبة الى الفكر ، فهو كيان مجرد من الشكل ولا يقع
بالتالى تحت عمل الخيال المشكل والمسخن . لذا حظّر على
اليهود وعلى المحمديين ان يصنعوا لله صورة تجعله فى مناول
الادراك الذى يتحرك فى الحسى . لا مكان اذن هنا للفن التشكيلى
الذى تكمن وظيفته فقط فى انتاج اشكال محبوة بالحياة الاكثر
عيانية ، والشعر الغنائى هو وحده الذى يستطيع . فى اندفاعه
نحو الله ، ان يشيد بقوته ومجده .

- ٢ -

الالهى كتمدد آلهة

لكن ان تكن الوحدة والكونية من صفات الالهى ، فانه مسن

جهة ثانية ، وبطبيعته بالذات ، متعين جوهريا ؛ وهو اذ يفلت على هذا النحو من إسار التجريد ، يغدو في تناول الحسّس ويصلح للتمثيل المشخّص . فما ان يعقله الخيال المبدع فسي هيئة منعينة ويتصوره من خلال تمثيل مشخّص . حتى يدلف التنوع الى نمط التعيين ، وعندئذ يبدأ الملكوت الحقبى للعن المثالي .

اولا ، ان الجوهر الالهي ، الذي هو واحد ، يتحلل وينقسم بالفعل الى تعدد من آلهة مستقلة ، مرتكزة الى ذاتها . كما في الحسّس الوثني للفن الاغريقي ؛ وحتى في التصور المسيحي نجد الله ، مع حفاظه على وحدته الروحية ، وقد تدخل تدخلًا مباشرا، بصفته انسانا واقعا ، في الحياة الارضية والدنيوية .

ثانيا ، ان الالهي ، بتظاهرة المتعين وواقعه ، حاضر في كل ما يرهص به الانسان ويحسه ، وعلى هذا النحو يصبح البتر العامرة افتدتهم بروح الله . من قديسين وشهداء وطوباوين . اي اتقياء الناس بوجه عام ؛ يصبحون بدورهم مواضيع يضع عليها الفن المثالي يده . لكن مبدأ تخصيص الالهي هذا ، ولازمته هي وجوده المتعين وبالتالي الثانوي . يظهر للعيان . ثالثا . خصوصية الواقع البشري . ذلك ان النفس البشرية ، في جملتها ؛ وبكل ما يجيش في أعماقها ويؤلف قوتها ومقدرتها ؛ وبكل عاطفة وكل هوى ، وكل اهتمام عميق يضطرم في الصدر ، وباختصار . كل هذه الحياة العينية تشكل مادة الفن الحية ؛ والمثال هو تمثيلها وتعبيرها .

ان الالهي ، من حيث هو روح محض ، موضوع المعرفة المجردة فقط . لكن الروح المتجسد في الواقع الفعال ينتمي الى الفن ، وهذا من حيث انه لا يخاطب دوما وابدا سوى القلب الانساني . غير انه سرعان ما تبرز في هذه الحال اهتمامات وافعال خصوصية ، وطبائع محددة بحالاتها واطواعها الحينية،

وبالاختصار ، كل صنوف التورطات والتلوينات مع الواقعي ، بحيث ان المهمة الاولى التي تطرح نفسها تتمثل ، بصورة عامة، في تمحيص العلاقات التي تقوم ، في مواجهة تلك التورطات والتلوينات ، بين المثال وبين التعمين الذي عنه تنأى هذه الأخيرة .

- ٣ -

صفو المثال

بمقتضى ما قلناه ، لا بد هنا ايضا ، كيما يصون المثال كامل نقائه ، ان نمثل لنا الله ، المسيح ، الرسل ، القديسون ، التائبون والورعاء ، في صنفهم ورضاهم الطوباوي ، وكان لم تمسهم الحياة الارضية ببؤسها وشقاها ووطاة تعقيداتهما وصراعاتها وتناقضاتها التي لا تقع تحت حصر . والرسم والنحت بوجه خاص هما اللذان افلحا ، بالاسترشاد بهذه الفكرة ، في تمثيل وجوه مختلف الالهة ، وكذلك وجوه المسيح الفسادي والرسل والقديسين ، تمثيلا مثاليا . وما هو حقيقي في ذاته في الوجود ممثل في وجوده ، بصفته منتسبا الى ذاته ، وليس في علاقاته وصلاته بالظروف الخارجية . هذا الهدوء الابدي والكمال ، هذا السكون بعد النشاط ، كما لدى هرقل على سبيل المثال ، هو الذي يشكل ، حتى في التعمين ، الجانب المثالي في ذاته . اذن يتوجب على الالهة ، حتى عند مواجهتهما المتأهب، ان تحافظ، رغم كل شيء ، على جلالها الدائم والحريز.

جوبيتر ، جونون ، أبولون ، مارس ، مثلاً ، يمثلون بالفعل قوى وقدرات متعينة ، ولكن هذه القوى والقدرات ثابتة ، مستقرة ، محافظة على حريتها واستقلالها ، وان يكن نشاطها متجها الى الخارج . وعلى هذا ، لا يفترض بتعيين المثال ان يتظاهر من خلال خصوصية واحدة ، بل ينبغي ان تظهر الحرية الروحية بمظهر كلية في ذاتها، كلية ان تكن غير تابعة لغير ذاتها فانها تنطوي مع ذلك على الامكانيات كافة .

ان الجانب المثالي من التعيين يتظاهر في مضمار الدنيوي والبشري ، حينما لا يمكن للمضمون الجوهرى الذي يملأ الانسان ويفعمه ان يعبر عن نفسه الا في شكل الخصوصية الذاتية . فما هو خصوصي في العمل والشعور يتحرر على هذا النحو من تأثير العرضي ، وتمثل الخصوصية العينية عندئذ في توافق اكثر حميمية مع حقيقتها الباطنة بحصر المعنى . وبالفعل ، ان كل الجانب النبيل والتميز والامثل الذي تنطوي عليه النفس البشرية ما هو سوى الجوهر الروحي الاخلاقي ، الالهى ، الحقيقي ، الذي تتؤكد قوته في الذات، والانسان لا يلبي حاجاته الباطنة الحقيقية الا عندما يعزو الى هذا الجوهر نشاطه الحي ، وقوة ارادته ، واهتماماته ، واهوائه ، الخ .

ان يكن المثال يستلزم ، ولو في صورة مختصرة ، تعيين الروح وامكانية تظاهرة الخارجى ، فان الخصوصية ، المتجهة الى الخارج ، تستلزم علاوة على ذلك مبدأ التطور الذي به ترتبط الفروق وصراعات الاضداد ارتباطا مباشرا ، بالقياس الى الخارج . وهذا ما يقودنا الى قلب النظر في التعيين الغاير للمثال ، التعيين التدرجى ان جاز التعبير ، التعيين الذي نستطيع ، بوجه العموم ، ان نقله في صورة العمل .

العمل

التعيين ، بما هو كذلك ، ومن حيث هو مثالي ، يستلزم ، علاوة على البراءة المحبة لسعادة سماوية تضاهي سعادة الملائكة ، الجلال والصفو الهادئ لقوة مستقلة ، مرتكزة الى ذاتها ، والجودة والكفاية التامة اللتين تميزان الجوهرى بوجه عام . لكن ما هو داخلي وروحي يستلزم في الوقت نفسه الحركة الفعالة والتطور . والتطور غير ممكن بدوره بدون أحادية جانب وازدواجية . فالروح الامثل ، الكامل ، المتفتح في خصوصياته ، يخلع عنه سكونه ليفطس في عالم تمزقه التناقضات وتمكره المضاعفات ؛ ومتى ما سلك سبيل هذا التشتت لا يعود فسي مستطاعه ان ينجو بنفسه من مصائب العالم المتناهي وفواجعه . حتى آلهة الشرك الخالدة لا تعيش في سلام خالد ؛ فهي تتواجه في معترك صراعات تشعل فتيلها الاهواء والمصالح المتعارضة ، ولا تملك الا ان تخضع للمقادير ، بل ان الله المسيحي نفسه لا ينجو من مذلة الالم وعار الموت ، ولا يستطيع ان يفك نفسه من إسار الالم الذي يحمله على ان يصرخ : «الهي ، الهي ، لماذا تركتني ؟» ؛ وتعاني والدته من الالم المرعب ، والحياة الانسانية منسوجة بوجه عام من معارك وصراعات وأوجاع . ذلك ان عظمة الانسان وقوته انما تقاسان ، والحق يقال ، بعظمة وقوة المعارضة التي يقدر الروح على قهرهنا ليستعيد وحدته ؛ وعمق الذاتية وكثافتها يتظاهران بمزيد من الجلاء كلما كانت الظروف التي توجب عليه ان يدللها ويتغلب

عليها اشد تناقضا ، والمعارضات التي يتمين عليه ان يواجهها اشد حدة ، وهذا من دون ان يكف ، وسط هذه التناقضات والمعارضات ، من ان يكون هو ذاته . وانما في هذا الشفتح تتؤكد قوة الفكرة والمثال ، اذما القوة الا ان يبقى الانسان هو ذاته في ما هو سلمي .

لكن ان يكن تخصيص المثال يضعه ، بفضل هذا التطور ، على صلة بالخارج ويدخله الى عالم لا ينبثق عن توافق مثالي وحر بين المفهوم وواقعه ، بل له وجود نستطيع ان نقول عنه انه ليس كائنا كما يفترض فيه ان يكون ، فعلى عائقنا تقع عندئذ مهمة البحث عن مدى غنى التمييزات - التي ينخرط فيها المثال - بالمثالية او عن مدى قدرتها على حيابة المثالية .

بهذا الخصوص ينبغي ان يتركز اهتمامنا على نقاط ثلاث :
اولا ، الحالة العامة للعالم الذي يحتوي شروط العمل الفردي وطبيعته .

ثانيا ، خصوصية الوضع الذي يدخل تمييزه على هذه الوحدة الجوهرية فروقا وتوترات تكون للعمل بمثابة حوافز .
ثالثا ، ادراك الذاتية للوضع ، ورد الفعل الذي بفضلته ينتهي الصراع وتلاشى الفروق : العمل يحصر المعنى .

- ١ -

حالة العالم العامة

الذاتية بما هي كذلك تحمل في ذاتها التمييز الذي يدفع بها الى العمل ، الى التحرك ، الى التدليل على فعاليتها بوجه عام ، لتنجز ولتحقق ما يعمل في داخلها . هي اذن بحاجة الى العالم

المحيط الذي يقدم لها الحقل العام لمنجزاتها وتحقيقاتها . وعليه، اذا ما تحدثنا هنا عن حالة ، فانما نقصد بها الكيفية العامة التي يمكن بها للجوهري ، الذي يؤمن تلاحم الواقع الروحي ، ان يصون ذاته ويبقى كما هو . على هذا النحو نستطيع ان نتكلم، على سبيل المثال ، عن حالة التعليم ، العنوم ، الشعور الديني، وكذلك عن حالة المالية والقانون والحياة العائلية وغير ذلك من الخصوصيات . والحال ان هذه جميعها لا تعدو في الواقع ان تكون اشكالا من روح واحد وأحد ومن مضمون واحد وأحد ، فيها يتظاهران ويتحققان . لذلك ، حينما سنتكلم عن حالة العالم بوصفها كيفية الكينونة العامة للواقع الروحي ، سيكون لزاما علينا ان نرى اليها من وجهة نظر الارادة ، لانه انما بواسطة الارادة بوجه عام يدلف الروح الى الوجود ؛ كذلك فان الروابط الجوهرية المباشرة التي تربط مختلف وجوه الواقع بعضها ببعض ترتبها ارتبانا وثيقا بالتظاهرات الفعالة للارادة ، بالمفاهيم الاخلاقية ، بالتصورات القانونية ، وبالاختصار ، بما نسميه بوجه العموم العدالة والعدل .

والسؤال الذي ينطرح عندئذ هو ذلك المتعلق بمعرفة كيف ينبغي ان تكون مثل هذه الحالة العامة لتبين عن توافقها مع فردية المثال .

١ - الاستقلال الفردي والعصر البطولي .

بالرجوع الى ما قلناه آنفا ، نستطيع بادىء ذي بدء ان نفرر النقاط التالية :

ان المثال وحدة في ذاتها ؛ فما هو وحدة خارجية وشكلية فقط ، بل وحدة محايثة للمضمون ذاته . هذا الاستناد الجوهري الى الذات عيئنا سماته آنفا بقولنا انه كفاية المثال ، هدوؤه ، هنا نقترح ان ننظر الى هذا التمييز من منظور الاستقلال

وأن نبين ان حالة العالم يجب ان تتبدى في مظهر الاستقلال كيما
تتمكن من تلبس شكل المثال .

لكن لكلمة الاستقلال معنى مزدوجا :

١ - فما هو جوهري في ذاته يعد بوجه العموم مستقلا ،
بسبب هذه الجوهرية بالذات وبحكم من انه بذاته علة ذاته ، بل
نكاد لا نحجم عن نعته بانه إلهي ومطلق . لكنه ببقائه في حالة
العمومية والجوهرية هذه يكف عن ان يكون ذاتيا ولفي معارضة
قوية ثابتة في خصوصية الفردية العينية . وفي هذه المعارضة،
كما في كل معارضة بوجه عام ، يختفي الاستقلال الحقيقي .

٢ - جرت العادة ، من جهة اخرى ، على عزو استقلال ما
الى الفردية المرتكزة الى ذاتها ، ولو بكيفية شكلية ، في ثبات
طابعها الذاتي . لكن الذاتية ، بقدر ما ينقصها مضمون الحياة
الحقيقي ، وبالتالي ، وبحكم ذلك ، بقدر ما توجد القسوى
والجواهر للذات ، خارج الذات ، وبقدر ما تبقى بالنسبة الى
هذه الذات والى حياتها الباطنة مضمونا اجنبيا ، نقول ان الذاتية
تجد نفسها بدورها في تعارض مع ما هو جوهري حقا فسي
الوجود ، وتفقد على هذا النحو كل حالة من الاستقلال
والحرية . هكذا يكمن الاستقلال الحقيقي في وحدة الفردي
والعام وتداخلهما ، اذ يحظى العام بوجود عيني ويتفرد ، بينما
لا تجد ذاتية الفردي والخصوصي الا في العام اساسا متينسا
ومضمونا حقيقيا لواقعها .

فيما يتعلق بحالة العالم العامة نستطيع اذن ان نخلص الى
الاستنتاج مما تقدم ان العمومية الجوهرية لهذه الحالة ينبغي
عليها ، كيما تكون مستقلة ، ان تتبدى في شكل الذاتية . واول
نمط لتظاهر هذه الهوية يمكن ان يخطر ببالنا هو نمط الفكر .
فالفكر بالفعل ذاتي من جهة اولى ، ونتاج نشاطه الحقيقي هو
العمومية من الجهة الثانية ؛ وعلى هذا النحو يحقق الاتحاد الحر
للعام والذاتي . لكن الجانب العام من الفكر لا ينتمي الى الفن

الذي ينشد ، من جهته ، الجمال ؛ فضلا عن ذلك لا يوجد بالضرورة توافق بين الطبيعي وشكل الفردية الخصوصية ونشاطها العملي من جهة ، وبين عمومية الفكر من الجهة الاخرى ، بحيث يبرز او يمكن ان يبرز فارق بين الذات بما هي كذلك ، فهي واقعة العيني ، وبين الذات المفكرة . ويقوم الفارق عينه في مضمون العام بالذات . فحين يطفق هذا المضمون بالتمايز عن سائر اشكال واقعه لدى الذات المفكرة ، يكون قد انفصل في الوجود الموضوعي ، من حيث هو عام في ذاته ، عن سائر انماط النظائر التي ترى جانبا واكتسب بالنسبة الى هذه الانماط استقرازا وقوة مقاومة . لكن الفردية الخصوصية في المثال لا بد ان تبقى في حالة توافق كامل ووحدة لا تفصم عراها مع الجوهرية ، وبفدر ما يفترض بالمثال ان يمتلك حرية الذاتية واستقلالها ، يفترض ايضا بعالم الحالات والظروف المحيط ألا تكون له اية موضوعية اساسية . مستقلة عن الذاتي والفردية . وبالفعل ، ان الفرد المثالي يجب ان يكون حبيس ذاته ، وينبغي أن يؤلف الموضوعي جزءا لا يتجزأ من تكوينه بدل ان يكون منفصلا عن فردية الدوات ومستقلا في حركانه وانجازانه ، اذ لو كان كذلك واقع الحال لوجدت الذات نفسها في وضع تابع بالنسبة الى عالم حاهر ناجز . لهذه الاسباب ، ينبغي ان يتوكد العام لدى الفرد بوصفه مألوكه بالذات ، ولكن ليس بوصفه فكر الذات ، بل بوصفه **طابعها** واستعداداتها النفسية . وبعبارة اخرى ، اننا نطالب ، خلافا للفكر الذي يؤدي وظيفة توسط وتقسيم ، بوحدة العام والفردية في شكل **المباشرة** ، والاستقلال الذي نضعه نصب أعيننا يتلقى شكل الاستقلال المباشر . لكن سرعان ما يستتبع ذلك **العرضي** . وبالفعل ، وما دام العام الذي يخصب حياة الروح لا يتوكد بصورة مباشرة في استقلال الافراد الا في شكل عواطف ذاتية واستعدادات نفسية وسجايا طبيعية ، من

دون ان يكون في وسعه التظاهر بكيفية مقابلة ؛ فانه يجد نفسه ،
بحكم ذلك تحديدا ، عرضة لكل الجانب العرضي من الارادة
والتحقيق . ذلك ان العام يبقى آتئذ خصوصية الافراد المعنيين
وحساسيتهم ؛ وهو بصعته ميزة خصوصية لا يملك لا القوة ولا
الحاجة لتوكيد ذاته بما هو كذلك : فبدل ان يحقق نفسه دوما
من جديد بصورة عامة ، لا تحول ولا تتغير . وبكيفية يمكن ان
نقول عنها انها فرضت نفسها من تلفاء نفسها مرة واحدة والى
الابد ، لا يظهر حضوره الا عبر قرارات الذات المرتكزة الى ذاتها
وافعالها واستنكافاتها العسفية ، وعبر مشاعرها ومنازعتها
وقوتها وحيلنها وفطنتها .

هذا النوع من العرضي هو الذي يميز الحالة التي نرى فيها
الارضية التي تقوم مقام الركيزة والدعامة لجعل انماط تظاهر
المثال .

وحتى نبرز بمزيد من الجلاء المظهر المحدد لهذا الواقع الذي
هو فى متناول الفن ، سنلقي نظرة سريعة على نمط الكينونة
المضاد .

هذا النمط نلقاه حيث تكون الاخلاق والعدالة والحريّة
العقلانية قد تلبست شكل تسلسل منظم ، بحيث تبدو ، حنى
من الخارج ، كضرورة مستقلة عن الفردية والذاتية الخاصتين
بالنفس والشخصية . وهذا ما يميز حياة الدولة حين تكون منظمة
وفق مفهوم الدولة . فلا يكفي ان يكون عدد كبير من الافراد
مشدودين بعضهم الى بعض برابط اجتماعي او منضوين تحت
لواء تنظيم ابوي حتى يشكلوا دولة . ففي الدولة الحقّة لا يكون
للقوانين والاعراف والشرائع ، من حيث هي تعيينات عامّة
للحرية ، من قيمة الا بعموميتها وتجريدها على وجه التحديد ،
ولا باستقلالها عن كل عرضية الارادة الطيبة والخصوصيات
الفردية . ان القوانين ، التي يعقل الوعي احكامها في شموليتها ،
تفعل فعلها خارجيا كعموميات تتبع مجراها المنظم وتحرك الشكل

والقوة العامين ضد الافراد الذين قد يعنّ ببالهم ان يعارضوا سيادة القانون بعسفهم الميال الى الشر .

ان حالة كهذه تفترض انفصالا مسبقا بين عموميات ملكة الفهم المشتعلة وتظاهرات الحياة المباشرة ، علما باننا نقصد بتظاهرات الحياة المباشرة الوحدة التي بفضلها لا يغدو كل مسا هو جوهري واساسي في الاخلاق والعدالة واقعا لدى الافراد الا من حيث هو شعور ورأي ، ولا يتوكد الا بواسطة هذا الشعور وهذا الرأي . وفي الدولة المكملة تكويننا يكون القانون والعدالة، وكذلك الدين والعلم، او على الاقل مهمة التربية الدينية والعلمية، من اختصاص القوة العامة التي تقود وتحتكر تنفيذ جميع الاجراءات التي يستوجبها ذلك .

على الافراد المنضوين تحت لواء الدولة ان ينخرطوا اذن في تنظيمها ، وان يسهموا في استقرارها ، وان يسلموا بتبعيتهم لها ، على اعتبار انهم لا يعودون ، بشخصيتهم وبنيتهم النفسية، الممثلين الوحيدين للقوة الاخلاقية ؛ بل عليهم ، بالعكس ، وكما هي الحال في كل دولة حقيقية ، ان يضبطوا جميع خصوصيات حساسيتهم وطريقتهم في التفكير والاحساس وفق تلك الشرعية وان يجلوها وإياها على وفاق . هذا الانتماء الى العقلانية الموضوعية للدولة المستقلة عن كل عسف ذاتي يمكن ان يتلبس اما شكل خضوع مطلق ، على اعتبار ان القوانين والشرائع والمؤسسات تستطيع ، من حيث هي تجسيدات للقوة ، ان تفرض هذا الخضوع بالاكراه ، وإما شكل قبول حر ، كنتيجة للاعتراف بعقلانية ما هو موجود ؛ وفي الحالة الاخيرة هذه ، تلتقي الذات نفسها من جديد في الموضوعي . لكن حتى في هذه الحال يبقى الافراد مجرد عنصر ثانوي متجرد ، خارج الدولة ، من كل جوهرية ذاتية . وعندئذ لا تعود الجوهرية تشكل ميزة

خصوصية لهذا الفرد او ذاك ، بل تمثل في داخل ذاتها وحتى في ادق تفاصيل تظاهرها باعتبارها عامة وضرورية . ومهما يفعل الافراد في مضامير الشرع والاخلاق والقوانين لصالح الكل ، تبقى ارادتهم ومنجزاتهم ، مثلها مثلهم هم انفسهم ، عادمة الدلالة في نظر الكل ، ولا يكون لها من قيمة الا قيمة المثل المحض . وبالفعل ، ليست اعمالهم سوى تحقيقات جزئية تماما لحالة بعينها ، وليست تحقيقا لها على سبيل الكونية ، اي تحقيقا يمكن بفضلها لهذا العمل ولهذه الحالة ان يكتسب قيمة القانون او ان يطبقا على الظاهرة بوصفهما قانونها . كذلك ليس في يد الفرد بما هو كذلك ان يشاء ان يكون القانون والعدالة مشروعين او لا ؛ فهما مشروعان بذاتهما ، اشياء الفرد ذلك ام ابى . صحيح ان العام الذي يشكل مضمار النظام العمومي معنى بان يمثل الافراد لهذا النظام ويريدوه ؛ لكنه غير معنى البتة بالافراد لمجرد ان مشروعية الاختيار والقانون مرهونة بقبولهم ؛ فهو ليس بحاجة الى قبول كل واحد منهم على حدة ، وانما في متناوله القصاص متى ما انتهك الحق والقانون .

اخيرا فان صفة الفرد التابعة في الدول الجيدة التنظيم تنأى من واقع ان نصيب كل فرد في الكل محدد ومحدود . وبالفعل ، ان العمل لصالح العام في الدولة الحقيقية هو ، كما في المجتمع المدني والنشاط التجاري والصناعي ، منقسم الى ما لا نهاية ، بحيث ان حياة الدولة في جملتها تبدو وكأنها حصيلة النشاط العيني لفرد واحد ، او بصورة عامة حصيلة ارادته ، او قوته ، او شجاعته ، او جسامته ، او طاقته ، او ذكائه ؛ على ان المشاغل والنشاطات التي لا تقع تحت حصر التي يتألف منها العمل لصالح العام لا بد ان توكل الى وكلاء لا يقعون بدورهم تحت حصر . فعقاب الجريمة ، مثلا ، لم يعد امرا موقوفا على بطولة هذا الفرد او ذاك او بسالته ، بل هو مقسم الى عدة اطوار ، كالتحقيق وتقييم الظروف المادية والمحكمة

وتنفيذ الحكم الصادر عن القضاة ، وكل طور من هذه الاطوار ينطوي بدوره على تفريعات اكثر تخصصا ، وكل تفريع منها لا يطال سوى جانب واحد من القضية . لا يرتفع تطبيق القوانين اذن بفرد واحد ، بل يأتي حصيلة لتعاون واسع للغاية يتم وفق تسلسل ثابت . فضلا عن ذلك ، توجد قواعد عامة تتولى توجيه نشاط كل فرد ، وما ننجزه كل فرد وفق هذه القواعد يخضع بدوره لحكم السلطات العليا ورقابتها .

من هذه الزوايا كافة نجد السلطات العامة ، في دولة يضمن انثانون نظامها ، مجردة من كل طابع فردي ؛ فالعام يسود فيها بكل شموليته ، كما لو ان الافراد لا وجود لهم . وهم على كل حال منزلون منزلة العنصر الثانوي وغير المهم . ليس في هذه الشروط اذن سنعثر على الاستقلال الذي ننشده . ولهذا طالبنا من اجل التفتح الحر للفرد بحالة مباينة تركز فيها مشروعية الاخلاق الى الافراد وحدهم ؛ هؤلاء الافراد الذين تؤهلهم ارادتهم وعظمة شخصيتهم وفعاليتها لان يتبوؤا قمة الواقع الذي بين ظهرائه يحون . وفي هذه الحال فان قرارهم الشخصي هو الذي سيحدد ما هو عدل ؛ واذا حدث وانتهكوا بافعالهم ما هو اخلاقي في ذاته ، فلن يكون ثمة وجود لقوة عامة، مالكة للسلطة، تحاسبهم على ما فعلوا وتماقبهم ؛ لن يكون هناك الا الحق النابع من ضرورة باطنة تنفرد في طبائع خصوصية وفي عرضيات وظروف خارجية ، الخ ، ولا تتحقق الا في هذا الشكل . بهذا تحديدا يختلف العقاب عن الانتقام . فالعقاب المنزل بمقتضى القوانين يعارض الجريمة بالقانون العام القائم ، وينفذ وفق قواعد عامة من قبل اجهزة القوة العامة من محاكم وقضاة ، علما بأن هؤلاء ، من حيث هم اشخاص ، لا يمثلون سوى العرضي . ومن الممكن ان يكون الانتقام هو الآخر عادلا في ذاته ، لكنه يرتكز الى ذاتية اولئك الذين تضرروا شخصا بالفعل المرتكبة والذين يمتحون من انفسهم الاسباب المبررة للانتقام الذي يمارسونه في

مقابل الظلم الواقع عليهم . لقد كان انتقام اورست (١٩) على سبيل المثال عادلا ، لكنه مارسه باسمه الشخصي ، وليس نزولا عند حكم وبمقتضى القانون . إذن ، وفي الشروط التي يفترض بها ان تكون ، بحسب ما تقدم قوله ، شروط التمثيل الفني ، فان ما هو اخلاقي وعادل يجب ان يتلبس شكلا فرديا ، بمعنى انه ينبغي ان يكون مناسبا بالافراد وحدهم ، ولا يكون له الا فيهم وحدهم حياة وواقع . على هذا النحو يكون الوجود الخارجي للانسان في الدول الجيدة التنظيم محاطا بالامان ، وملكيته محمية ، وهو لا يملك من شيء خاص به ، بحصر المعنى ، سوى آرائه وافكاره الشخصية . لكن في حال انعدام التنظيم السياسي ، يرتكز امان الحياة والملكية الى قوة كل فرد وشجاعته ، فيكون ملزما بان يسهر على وجوده الخاص وعلى صون ما يخصه وما هو من حقه .

اننا نمزو بعامة مثل هذه الحالة الى العصر المسمى بالبطولي . ولا مجال هنا للبحث في اي الحالتين هي الافضل : حالة التنظيم السياسي المستقر ام حالة العصر المسمى بالبطولي ؛ لكننا نهتم هنا بالمثال في الفن ، وبالنسبة الى الفن فان الانفصال بين العام ، الذي هو وجود مستقر وثابت في ذاته ، وبين الفردي يجب ان يلقى ؛ كائنة ما كانت ضرورة هذا الانفصال في سائر التظاهرات الواقعية للوجود الروحي ؛ ذلك ان الفن ومثاله هما اللذان يشكلان العام ، بينما ينخرطان ، من حيث هما موضوعان للادراك الحسي ، في العالم الحي ، المنسوج من خصوصيات . هذا ما حدث في العصر المسمى بالبطولي ، والذي يظهر

١٩ - اورست : ابن اغاممنون ، قتل امه كليتمسترا ، بالاتفاق مع اخيه

اليكرا ، انتقاما لابه . «م»

وكانه عصر كانت فيه الفضيلة Areti (٢٠) ، بالمعنى الذي كان الاغريق يعزونه الى هذه الكلمة ، هي اساس الافعال وعلتها. وبالفعل ، لا بد من التمييز بين الفضيلة الاغريقية والفضيلة Virtus الرومانية . فقد كان للرومان حاضرتهم ، وطنهم ، مؤسساتهم الشرعية ، وكانت الشخصية عندهم تمحي امام الدولة التي كانت غاية عامة . فرسالة الفضيلة الرومانية ووقارها يتمثلان في الا يكون المرء رومانياً الا بصورة مجردة ، وفي الا يكون قد مثل في ذاتيته النشطة سوى الدولة الرومانية والوطن وعظمته وقوته . اما الابطال فهم ، على العكس ، افراد يقبلون ، من خلال استقلال عواطفهم وارادتهم الفردية ، بكل تبعة الاعمال التي يقومون بها ، وهم يحققون ما هو عادل وأخلاقي بمقتضى ارادتهم الخاصة وبأمر منها . هذه الوحدة المباشرة بين الجوهري وبين فردية الميول والنوازع والارادة هي التي تميز الفضيلة الاغريقية ، بحيث تحمل الفردية في داخل ذاتها قانون ذاتها ، من دون ان تخضع لقانون ولحاكمة ولمحاكمة خارجية . على هذا النحو ، مثلاً ، نجد ان الابطال الاغريق هم من نتاج عصر ما قبل شرعي ، او يصبحون هم انفسهم مؤسسين لدول ، بحيث ان القانون والنظام ، الشريعة والاعراف ، تنبع منهم وتتبدى للعيان بوصفها من ابداعهم الفردي الذي يبقى مرتبطاً بذكراهم . بهذه الصفة تحديداً كان القدامى ييجلون هرقسل ويرون فيه مثال الفضيلة البطولية للأزمة البدائية . والفضيلة الحرة والمستقلة التي كانت تحرك خصوصية ارادته وتؤلبها على المظالم وتدفع بها الى محاربة الوحوش البشرية والطبيعية ، لا

٢٠ - باليونانية في النص . ولكننا اضطررنا الى كتابتها بأحرف لاتينية،

بالنظر الى عدم توفر حرف يوناني في المطابع العربية . (م)

ضلع لها بالحالة العامة في زمانه، بل هي تخصه شخصيا ووحده دون سواه . ثم انه لم يكن بطلا أخلاقيا كما تدل على ذلك قصة بنات تسبيوس الخمسين اللاتي حملن معه جميعهن في ليلة واحدة ، بل يبدو ، بصورة عامة ، تجسيدا لتلك القوة ذات الاستقلال المطلق التي هي وقف على العادلين ، وهو لا يعرض نفسه للمتعاب ولا يتنطع لاداء اعمال لا تقع تحت حصر بملاء اختياره وبطوع ارادته الا لكي يحقق العدالة . صحيح انه يتم قسما من مآثره في خدمة اوربستس (٢١) وبناء على امره ، لكن هذه التبعية لا تشكل سوى رباط مجرد ، وليس رباطا شرعيا وصارما يجرده من القدرة على العمل بصفته فردية حرة ومستقلة . كذلك هم ابطال هوميروس . صحيح ان لهم ، هم ايضا ، قائدا مشتركا ، لكن ما يربط واحداهم الى الآخر ليس هو القانون الثابت والجامد الذي يفرض عليهم الطاعة فرضا ، بل هم يتبعون من تلقاء انفسهم ، وبقرارهم الحر ، اغاممنون (٢٢) الذي لم يكن عاجلا بالمعنى الراهن للكلمة . وعلى هذا يتقدم كل بطل بنصيحتيه ، ويفترق آخيل - وقد استولى عليه الغضب - عن الآخرين ، وبصورة عامة يذهب كل واحد منهم ويجيء ، يحارب ويستريح كما يحلو له .

لدى ابطال الشعر العربي القديم نلقى من جديد الاستقلال ذاته : فهم ايضا لا يشدهم رابط الى اي تنظيم له صفة الثبات

-
- ٢١ - اوربستس : في الميتولوجيا الاغريقية ، ملك ميقينيا ، وخمسم هرقل ، وقد فرض عليه القيام بالثني عشر عملا شاقا بأمل الخلاص منه . «م»
- ٢٢ - اغاممنون : ملك ميقينيا وأرغوس الاسطوري ، قاد الاغريق أثناء حرب طروادة ، شحى بابنته افجينيا اقهاء لغضب الالهة ، ولدى عودته من طروادة افتاتته زوجته كليتمنسترا وعشيقتها ايجستس . «م»

الدائم ولا يكون فيه الواحد منهم سوى جزيئة في مجموعة فضفاضة قابلة بسهولة للتفكيك . كذلك يتمتع ابطال «الشاهنامة» (٢٣) للفردوسي باستقلال كامل .

في الغرب المسيحي ، قدم النظام الاقطاعي والفروسي الاساس الذي تكونت عليه طبقة من الابطال والفرديات الغيورة على استقلالها . وسندكر ، على سبيل المثال ، ابطال المائدة المستديرة ، وكذلك حلقة الابطال التي كان شارلمان مركزها . فشارلمان ، مثله مثل اغامنون ، محاط بابطال احرار لا سلطان له عليهم ، بل هو مكره على اخذ مشورتهم في كل مناسبة ، حتى وان وجدهم لا يتبعون سوى اهوائهم . ومهما يرغ ويزبد نظير جوييتز فوق جبل الاولب ، فانهم يهجرونه وهو في منتصف الطريق ليسى كل منهم الى المغامرة لحسابه الخاص . واسطع الامثلة على هذا الموقف مثال السيد (٢٤) . فالسيد منضم هو الآخر الى حلف ، وتترتب عليه ، نتيجة ارتباطه بملكه ، واجبات مقطعية (٢٥) ؛ لكن هذه الاصرة التي تربطه بالملك تتعارض مع قانون الشرف ونداء شخصية البطل الذي لا مفر من تلبيته ، وعلو همته ونبل نفسه ومجده المؤئل الذي لا تشوبه شائبة .

٢٣ - ملحبة من ٦٠٠٠ بيت من الشعر للشاعر الفارسي الفردوسي (المتوفي سنة ١٠٢٠) في اخبار ملوك الفرس واساطيرهم من بدء التاريخ حتى الفتح العربي . «م»

٢٤ - رودريغ دياز دي فيغار المعروف بالسيد : فارس اسباني ذاع صيته في حرب المغاربة ، اتخذه عدد من الروائيين والمسرحيين بطلا لامعالم ، ومنهم كورناي في مسرحيته «السيد» (١٠٤٣ - ١٠٩٩) . «م»

٢٥ - نسبة الى التطلع Vassal ، وهو من يقطعه الملك ارضا لقاء تكمده بتقديم خدمات له . «م»

وعلى هذا النحو لا يستطيع الملك هنا ايضا ان يحكم ويقرر الحرب وينهيها الا اذا اخذ في حسابه نصائح مقطعية وموافقتهم . فان لم يشاؤوا لم يحاربوا ، حتى ولو كانت غالبية الاصوات ضدهم ؛ وكل واحد منهم غير موجود الا لذاته ، وانما من معين ذاته يمتنع ارادته وقدرته على العمل . ومن الامثلة الساطعة الاخرى على الاستقلال الغيور مثال الابطال المسلمين المغاربة الذين كانوا يدللون على عناد اكبر ايضا . وحتى الثعلب ابو الحصين يقدم لنا وجها جديدا من هذا الوضع . فصحيح ان الاسد هو السيد والملك . لكن الذئب والدب ، الخ ، يجلسون في مجلسه ، وابو الحصين وغير ابي الحصين يتصرفون على هواهم ؛ وفي حال الشكوى يعرف الماكر المحتال كيف يتخلص من الورطة بدهائه ، او يستغل لصالحه هذا الشأن الخاص او ذاك من شؤون الملك والملكة لكي يصانع سيده ويستميله تلبية لآربه .

كما ان الذات تؤلف وارادتها كلها وافعالها ومنجزاتها كافة كتلة واحدة في الحالة البطولية ، كذلك فانها لا تقبل انفصالا ، من الجهة المقابلة ، عن نتائج أفعالها وعواقبها . فحين نقوم نحن ، على سبيل المثال ، بعمل من الاعمال ، او حين نحكم على افعال الآخرين ، لا نعزو الى انفسنا او الى الآخرين الافعال المنجزة الا بقدر ما يكون ذاك الذي قام بها واعيا للطريقة التي يعمل بها وللظروف التي يقوم فيها بعمله . فان لم تكن الظروف هي عينها التي وعاماها الفرد وان تكن الموضوعية تتضمن تعيينات اخرى غير تلك التي كان يتوقعها ، فان الانسان المعاصر لا يقبل بمسؤولية فعله كاملة ، بل يتبرأ من جزء مما فعله ، لان هذا الجزء من عمله ، بحكم جهله بالظروف او نتيجة لتقييمها الخاطئ ، لم يأت كما كان يريده ، وبالتالي لا يسند الى نفسه الا ما كان على معرفة به وما تممه بكامل قصده استنادا الى هذه المعرفة . لكن هذا التمييز لا وجود له بالنسبة الى الشخص البطولي الذي يحقق نفسه بتمامها ، وبكامل فرديتها ، في مجمل عمله .

فاوديب ، على سبيل المثال ، يلتقي وهو في طريقه الى العراف رجلا فيقتله بعد شجار . ولم يكن هذا الفعل جريمة في الزمن الذي ارتكب فيه ، على اعتبار ان الرجل نفسه لجأ الى العنف في مواجهة اوديب . لكن ذلك الرجل كان اباه . ويتزوج اوديب من ملكة ، والحال ان هذه الزوجة كانت امه ، وبذلك يكون قد تزوج بمجرم من دون ان يدري بحقيقة الامر . ومع ذلك يقبل بكامل مسؤولية جرمه ، ويعاقب نفسه بنفسه على قتله اباه وزواجه بمجرم ، وهذا بالرغم من انه قتل اباه وضاجع امه من دون درايته او ارادته . ان الشخص البطولي ، الحازم الكامل ، يأبى تجزئة الخطأ ومقاسمته ، ولا يريد ان يعلم شيئا عن تعارض ممكن بين النية الدائية والفعل الموضوعي ، بينما يسعى كل انسان في المجتمع الحديث اللامتناهي التعقيدات والتشعبات ، بالمقابل ، الى استقاط حمله على عاتق الآخرين ، والى التملص ، ما استطاع الى ذلك سبيلا ، من تبعات الخطأ المرتكب . ومن هذه الجهة ، فان نظرنا للامور اكثر اخلاقية ، على اعتبار ان ما يميز السلوك الاخلاقي في المقام الاول هو العلم الذاتي بالظروف والفكرة المتكونة لدينا عن الخير ونية تحقيقها في افعالنا . اما في العصر البطولي الذي كان فيه الفرد واحدا في الجوهر ، والمصدر الوحيد للموضوعي ، فقد كانت الذات تعتبر نفسها انها تفعل بمفردها كل ما تفعله وتسند الى نفسها بلا نقصان كل ما يحصل لاحقا .

كذلك لا يقيم الفرد البطولي فاصلا بين ذاته وبين الكل الاخلاقي الذي هو جزء منه ، بل يعتبر نفسه انه يؤلف وهذا الكل وحدة جوهرية . اما نحن ، بالمقابل ، وبمقتضى افكارنا الراهنة ، فاننا نفصل اشخاصنا وغاياتنا واهتماماتنا الشخصية عن الغايات التي ينشدها هذا الكل ؛ فما يفعله الفرد ، يفعله ك شخص ولا يعد نفسه مسؤولا الا عن افعاله ، لا عن افعال الكل

الجوهري الذي هو جزء منه . من هنا كان الفارق الذي نصادره على وجوده ، مثلا ، بين الشخص والاسرة . ولقد كان مثل هذا الفصل غير معروف في العهد البطولي . فيومئذ كان خطأ الآباء يعزى الى ابناءهم واحفادهم ، وكان جيل برمته يكفر عن جريمة فرد واحد . وكانت الاخطاء والجرائم تدخل ضمن نطاق الميراث الموروث . وادانة كهذه تبدو لنا اليوم غير معقولة ، ضربا من الخضوع لقدر غاشم . وان تكن مآثر الاجداد لا تكفي فى نظرنا لتجل بالنبل الابناء والاحفاد ، فاننا نرثي ايضا ان الجرائم التي ارتكبها الاسلاف والعقوبات التي كابدوها لا تكفي لتجل بالعار الاعقاب ، وكم بالاحرى لتلطف خلقهم الذاتي ؛ بل اكثر من ذلك : فبحسب نظرنا الحديثة الى الامور ، تشكل مصادرة الميراث العائلي عقوبة تجرح شعورنا بالحرية الذاتية العميقة . لكن في الكلية للدائنية القديمة ما كان الفرد يعيش في حالة انعزال ، بل كان عضوا في اسرة ، في قبيلة . لهذا كان طبع الاسرة وافعالها ومصيرها هي طبع كل فرد من افرادها وافعاله ومصيره ، وما كان اي فرد منهم يسعى الى التبرؤ من افعال أسرته والى الانفصال عن مصيرها ، بل كان يعد افعالها افعاله ، ومصيرها مصيره ، عن عمد وتصميم ، فكانت كأنها تحيا فيه ، وهو كائن على ما كان عليه آباؤه وما قاسوه وما ارتكبوه . وقد تبدو لنا مثل هذه الصرامة مشتطة ، مسرفة ، ولكن واقع وجود الفرد لداته دون سواء ، كما هي الحال في ايامنا هذه ، مع ما يترتب على هذا الوجود من استقلال اكثر ذاتية ، يرتد بالمقابل الى الاستقلال المجرد البحت للشخص ، بينما للفردية البطولية طابع اكثر مثالية ، لانها لا تكفي بالحرية واللاتماهي الشكليين الخالصين ، بل تتماهى بتماها مع كل الجانب الجوهري من الظروف الروحية الذي تحققه هذه الفردية البطولية . فالجوهري لديها هو الفردي مباشرة ، والفرد بحكم

ذلك جوهرى بما هو كذلك .

هنا تحديدا ينبغي ان نبحث عن السبب الذي يحمل الفن على ان يقبس اشكاله المثالية من العصر الاسطوري ، من ماض ناء بوجه العموم . فحين يتم اختيار الموضوعات من الحاضر ، الذي يتثبت شكله الخاصي ، كما هو فعلا ، في تصورنا بكل تفاصيله ، فان التعديلات التي لا يجد الشاعر مناصا من ادخالها على تلك الموضوعات تأخذ بسهولة ظاهرا اصطناعيا وقصديا .

'اما 'الماضي فلا يحيا ، بالعكس ، الا في الذكرى ، والذكرى تخلق من تلقاء ذاتها حول الشخصيات والاحداث والاعمال جوا من العمومية لا يمكن ان تستشف من خلاله الخصوصيات الخارجية والعرضية . فالعمل او الشخصية الواقعيان ينطويان على عدد كبير من ظروف وشروط وسيطة وغير ذات شان ، ومن احداث وافعال منفردة ومتنوعة لا تلبث ان تمحي في الصورة التي تحفظها الذكرى . ومتى ما اراد الرسام ، المنعقد على هذا النحو من عرضية الخارجي ، ان يبعث الى الحياة من جديد الافعال والتقصص والشخصيات التي تخص الماضي ، يجد نفسه اقل تقييدا بالفردى والخصوصي . فهو بحاجة الى ذكريات تاريخية ، ولزام عليه ان بنشئ مضمونها ويصوغه ليعطيه شكل العمومي ، ولكن صورة الماضي ، كما تقدم القول للتو ، تنطوي بذاتها ، من حيث هي صورة ، على ميزة ذات عمومية ارحب ، وهذا بينما تقدم الخيوط الكثيرة التي تربط الظروف والشروط بعضها ببعض ، بكل ما فيها من تناء ، الوسيلة ونقطة الارتكاز اللتين تمنعان امحاء الفردية التي يحتاج اليها ال اثر الفني . وثمة ميزة اخرى للعصر البطولي بالقياس الى عصور متأخرة واكثر تطورا ، وهي تتمثل في ان كل شخص ، والفرد بوجه عام ، لا يواجه بعد ، في العصر البطولي ، الجوهرى والاخلاق والقانون مواجهة تفرض فيها نفسها عليه كضرورة قانونية ، كما تتمثل في ان شاعر ذلك العصر يهتدي بناء على ذلك ، بصورة مباشرة ، الى ما يقتضيه

المثال .

لقد اقتبس شكسبير ، على سبيل المثال ، موضوعات الكثير من مآسيه من أخبار او قصص قديمة تتحدث عن دولة لم ترتفع بعد الى مستوى تنظيم متين البنیان ، ولكن قوى الفرد الحجة فيها كانت تمارس تأثيرا فاصلا على تصوراتها ومنجزاتها . اما العنصر الرئيسي في مسرحياته التاريخية فهو ، بالعكس ، من طبيعة خارجية صرف ، وذلك على وجه التحديد لانها تاريخية ، ويبتعد لهذا السبب بمسافة اكبر عن نمط التمثيل المثالي ، وان تكن المواقف والشخصيات تتعرض هنا ايضا بلا مراة لتأثير استقلال غيور في الشخصية . علما بأن هذا الاستقلال يترد في اغلب الاحيان لدى أبطال تلك المسرحيات التاريخية الى ثقة شكلية بحت بالنفس ، بينما يترد استقلال الشخصيات البطولية بحصر المعنى ، وبصورة اساسية ، الى **المضمون** الذي اخذت هذه الشخصيات على عاتقها مهمة تحقيقه .

هكذا يكون قد دحض سلفا ، في مسألة التربة العامسة للمثال، الرأي الذي يزعم ان حالة **الحب الريفي العفري** هي انسب تربة لتحقيق المثال ، لان الانفصال بين الشرعي والضروري من جهة ، وبين الفردية من الجهة الاخرى ، لا وجود له البتة في هذه الحالة . لكن مهما تكن الاوضاع العفري بسيطة وبدائية ، ومهما تنا عن النثر الذي تجمّد فيه الوجود الروحي ، فلا مربة في ان **المضمون الخاص** بهذه الاوضاع لا يثير ، بحكم تلك البساطة بالذات ، الا قدرا يسيرا من الاهتمام ، مما لا يؤهله لان يقدم للمثال التربة والتبرير . فنحن لا نجد هنا اي دافع من تلك الدوافع البالغة الاهمية للشخصية البطولية ، نظير الوطن والاخلاق والاسرة ، النخ ، ولا اية امكانية لولادة مثل هذه الدوافع وتطورها ، على اعتبار ان جوهر المضمون لا يتعدى الكلام عن فقدان خروف وحب صبية . والفزليات العفري الريفية لا تعدو

كونها في كثير من الاحيان ملجأ وملأذا للنفس التي تخامرها الحاجة الى استعادة الصفو والسكينة.؛ والى ذلك تنضاف ، لدى غسنر (٢٦) على سبيل المثال ، تعابير متكلفة النعومة وكأبة حاملة لا تخلو من تخنث . ومن العيوب الاخرى للاوضاع العلوية في زماننا هذا ان الطابع المنزلي والريفي للعاطفة الحبية او الحبور الذي ينتاب النفس لدى تناول فنجان من القهوة الطيبة في الهواء الطلق لا يتطويان على فائدة تذكر ولا يثيران الاهتمام، على اعتبار ان وصف هذه المشاعر يضرب صفحا عن كل ما له صلة بغايات اعرق من غايات الراعي الريفي وبمضامين اغنى من مضامين حياته . لذا نجد لزاما علينا ، حتى من هذا المنظر ، ان نظهر اعجابنا بمبقرية غوته الذي استطاع ، رغم حبسه هرمان ودوروثي (٢٧) في وسط مشابه ، ورغم تركيزه اهتمامه على جانب خاص ومحدود للغاية من الحياة الحاضرة ، ان يطور عمل قصيدته المطولة في جو تصطرع فيه المصالح الكبرى لثورة ١٧٨٩ ولوطنه بالذات ، وان يقيم على هذا النحو رابطة بين المادة المحدودة في ذاتها وبين اعظم أحداث العالم وأوسعها نطاقا .

غير ان الشر والأذية والحروب والمعارك وأعمال الانتقام لا تتنافى بصورة عامة مع المثال ، ولكنها تعزى بوجه العموم الى العصر الاسطوري - البطولي ، حيث تأخذ مظهرا أكثر قسوة ووحشية كلما كان الزمن الواقع عليه الاختيار أكثر نأيا عن حكم

٢٦ - سليمان فنر : شاعر ورسام سويسري ، له اشعار غزلية ريفية مهدت لظهور الحركة الرومانسية (١٧٢٠ - ١٧٨٨) . «م»

٢٧ - هرمان ودوروثي : بطلا رواية شعرية لغوته معروفة باسمهما ، وتتألف من تسعة اناشيد ، كتبها سنة ١٧٩٧ ، وهي تعد ملحمة بورجوازية من النوع الغزلي الريفي «م»

القانون والاخلاق . ففي مغامرات الفروسية ، على سبيل المثال، نشاهد الفرسان الجوالين ، الضاربين في الافاق ليقوّموا العيوب ويصححوا المظالم ، يرتكبون هم انفسهم افعالا وحشية فسي منتهى البدائية والقساوة ؛ وهذا النوع من البربرية والوحشية نلقاه ايضا في بطولة الشهداء الدينية . غير ان المثال المسيحي ، الذي يقوم على صميمية النفس وعمق غورها ، لا يقيم كبير اعتبار بوجه الاجمال للظروف الخارجية .

وكما ان الحالة الاكثر مثالية للعالم تطابق عصورا معينة اكثر مما تطابق سواها ، كذلك فان الفن يختار ، لتأثير شخصياته ، وسطا معيناً يؤثره على ما عداه : وسط الامراء . وليس ذلك بدافع من شعور ارسقراطي ، او حبا بالتميز ، لكن الفن يظهر، بعمله هذا ، حرية الارادة والخلق التي لا تملك ان تحقق نفسها الا في تمثيل اوساط اميرية . ومن هذا القبيل ان الجوقة في الماساة القديمة ، على سبيل المثال ، هي التي تمثل الوسط العام ، وسط العواطف والتصورات والافكار الاشخصي الذي يدور فيه عمل محدد ، ومن هذا الوسط الاشخصي تبرز فيما بعد الطبائع الفردية للشخصيات الفاعلة والتي هي طبائع قادة الشعب وأعضاء الاسر المالكة . أما الاشخاص المنتمون الى الطبقات التابعة فلا يظهرون ، متى ما بدؤوا بالعمل ضمن الحدود الضيقة المتاحة لهم ، الا بمظهر المضطهدين المظلومين ؛ ذلك ان تبعيتهم في الدول المتطورة شبه تامة ، وحقل عملهم محدود للغاية ، وأهواؤهم ومصالحهم تصطدم بالضغط الذي تمارسه الضرورة الخارجية ؛ كذلك فان قوة النظام العام التي لا تقهر مسلطة على الدوام فوق رؤوسهم ، ناهيك عن انهم معرضون لعسف الطبقات العليا متى ما كان في مقدور هذه الاخيرة ان تتعامل بسلطان القوانين . هذا الانحداد بالظروف الخارجية يتنافى مع كل استقلال. لذا تصلح الاوضاع والشخصيات المقتنسة من هذه الاوساط ، اكثر ما تصلح ، للمسرحيات الهزلية الخفيفة

والكوميديا ، وذلك ما دام للأفراد ، في اطار الكوميديا ، الحق في التفتح كما يشاؤون وكما يستطيعون ، وفي منح انفسهم استقلالا في الارادة والآراء والفكرة التي يكوّنونها عن انفسهم ، هذا الاستقلال الذي هم محرومون منه في الحياة الواقعية والذي لا يلبث ان يتلاشى ويضمحل ما ان ينتهي الوضع الهزلي . وانما نحت تأثير الظروف الخارجية والموقف الخاطئ ازاء هذه الظروف بوجه خاص - بلاتشى ويضمحل هذا الاستقلال المؤقت والمستعار . وتشكل هذه الظروف الخارجية خطرا داهما على الطبقات الدنيا اكثر بكثير مما على السادة والامراء . وبالمقابل ، صدق دون سيزار في «خطبة مسينا» (٢٨) لشيلر حين يهنف قائلا : «لا قاضي فوقى» ، واذا ما ارتضى بان يعافب ، فانه يريد ان يصدر بنفسه الحكم وان ينفذه . وآية ذلك انه لا يخضع لاية ضرورة خارجية نابعة من الحق والقانون ، وفيما يتعلق بالعقاب فانه هو الذي يحدده . صحيح ان الاشخاص الشكسبريين لا ينتمون جميعهم الى اوساط الامراء ، وان الارض التي يقفون عليها هي في بعض الاحيان ارض تاريخية ، لا اسطورية ، ولكن العصر الذي يحييهم فيه شكسبير هو عصر الحروب الاهلية ، اي في زمن تتزعزع فيه الاسس التي عليها يقوم النظام وتتراخي فيه الروابط التي تشكلها القوانين ، وهذا ما يضيف على هؤلاء الاشخاص درجة الاستقلال والسؤدد الضرورية .

ب - الطابع النثري للازمنة الحاضرة .

اذا وجهنا انظارنا الان نحو العالم الراهن ، بالشروط المتطورة

لحياته القانونية والاخلاقية والسياسية ، نرانا مكرهين على ان نلاحظ ان امكانياته في الخلق المثالي محدودة للغاية . فالأوساط التي ما يزال فيها متسع لاستقلال القرارات الخصوصية نزيرة العدد للغاية وضيقة جدا والمادة الرئيسية انما تقدمها في هذا المجال الفضائل البيتية والمدنية التي تشكل مثال الشرفاء من الرجال والطيبات من النساء ، وذلك بقدر ما لا يتخطى نشاطهم. و ارادتهم الدائرة التي ما يزال يتصرف فيها الانسان ، من حيث هو ذات فردية ، بحرية ، اي يكون ما هو كائن عليه ويفعل ما يفعله من دون ان يخضع لغير صوت ارادته الفردية . لكن هذا المثال يقتدر بدوره الى مضمون اعمق ، بحيث ان الجانب الذاتي من الافكار يبقى هو الشيء الوحيد المهم ، على اعتبار ان المضمون متحدد بالشروط الثابتة القائمة اصلا ، بحيث يتركز الاهتمام الاساسي على الكيفية التي يتظاهر بها المضمون لدى الافراد : في ذاتيتهم الباطنة ، في اخلاقيتهم ، الخ . - وبالمقابل ، لا مجال البتة في ايماننا هذه لاضفاء طابع من المثالية على القضاة او الملوك. فحين يتصرف ممثل للعدالة ويعمل وفق ما يقتضيه واجبه ووظيفته ، فانه يكون قد وفى بالتزام محدد ، مطابق للنظام القائم ، يعينه له الحق والقانون ؛ ولئن اضاف موظفو الدولة الى ذلك شيئا من فرديتهم ، كالنعومة في السلوك ، وثقوب البصرة ، الخ ، فان ذلك لا يشكل لا المضمون الرئيسي ولا المضمون الجوهري ، وانما مجرد عنصر ثانوي وغير ذي شأن . - كذلك فان الملوك في ايماننا ما عادوا يمثلون ، نظير ابطال العصر الاسطوري ، الدروة العينية للكل ، بل محض مركز مجرد بقدر او باخر مؤسسات وطيدة الدعائم محمية بالقواتين والدساتير . ولقد ترك ملوك زماننا اهم الافعال الحكومية تفلت من ايديهم ؛ وما عادوا هم الذين يملون القانون ، كما لم يعد النظام المدني والامن العام والمالية من شأنهم الخاص ؛ ويات السلم والحرب

مشروطين بالوضع السياسي العام وبالعلاقات مع البلدان الأجنبية ، هذا الوضع وهذه العلاقات التي لا تدخل ضمن نطاق اختصاصهم ولا ترتعن بسلطتهم الخاصة ؛ وحتى لو كانت لهم في جميع هذه الشؤون سلطة التقرير العليا ، فان مضمون هذه القرارات يحصر المعنى موجود سلفا ، من دون ان يكون امام ارادتهم مجال للمشاركة في صياغته ، مما يبيح لنا ان نقول ان ارادة العاهل الذاتية لا تتمتع الا بسلطة شكلية خالصة فيما يتعلق بالشؤون العامة والدولة . وصحيح كذلك ان الجنرال وفائد الجيش يتمتعان في ايماننا هذه بسلطان كبير ، اذ بين ايديهما توضع الغايات والمصالح الاكثر جوهرية ؛ وعلى عاتق فطنتهما وشجاعتهما وتصميمهما وروحهما تقع مهمة اتخاذ اخطر القرارات ، ومع ذلك فان نصيب الجنرال او قائد الجيش الخاص من هذه القرارات ، اي ما يمكن اعتباره تظاهرا لطبعهما الذاتي ، لطيف وزهيد بالاحرى . وبالفعل ، ومن جهة اولى ، فان الاهداف الموضوعية لهما يكمن اصلها لا في فرديتهما ، وانما في الظروف التي لا تدخل ضمن نطاق صلاحيتهما ؛ وليس هما ، من الجهة الثانية . من يخلق الوسائل التي يفترض فيها ان تمكنهما من بلوغ هذه الاهداف ؛ بل على العكس ، فهذه الوسائل توفر لهما ، ولا تكون منوطة بارادتهما ، وتشغل مكانا على حدة خارج شخصيتهما العسكرية .

على هذا النحو يمكن للذات فعلا ، في الوضع الراهن للعالم ، ان تتصرف بمفوية وتلقائية في بعض الاحوال وبعض الاوقات ؛ لكن هذه الذات تبقى ، مهما فعلت وانى اتجهت ، جزءا من نظام اجتماعي وطيد ؛ وبدل ان تكون تمثيلا كاملا ، فرديا وحيا ، لهذا المجتمع ، لا تعدو ان تكون عضوا من اعضائه ، عضوا ذا امكانيات محدودة للغاية . وهكذا لا نراها تتصرف وتعمل الا ضمن اطار هذا المجتمع الذي هي حبيسته ، والاهمية التي ترتد بها وطبيعة الاهداف التي تنشدها وطبيعة النشاط الذي

بذله ، كل ذلك يتسم بنزعة خصوصية لامتناهية . اخيرا ، فان المجتمع يكتفي على الدوام بأن يتأمل الكيفية التي يتصرف بها الفرد ، وما اذا كان يحقق بنجاح اهدافه ، وما العقبات والعوائق التي تعترض سبيله ، وما المضاعفات المرضية او الحتمية التي تؤخر او تسهل المال الختامي ، الخ . وبالرغم من ان الشخصية الحديثة ، من حيث هي ذات ، تعد نفسها متصلة بروحها وطبعتها باللامتناهي ، وبالرغم من ان طبيعتها اللامتناهية تبدو بالفعل وكأنها تتظاهر في ما تفعله وتحمله ، في القانون والشرائع والاخلاق ، الخ ، فان القانون ، كما هو متجسد في الفرد ، يبقى محدودا ومحدودية الفرد نفسه ، بينما يشكل الفرد في العصر البطولي تجسيد كلية القانون والاخلاق والشرعية . والحق ان الفرد لم يعد ، في ازمئتنا الحديثة ، كما كان في العصر البطولي ، حامل هذه القوى وتحقيقها الاوحد .

ج - اعادة بناء الاستقلال الفردي .

مهما سلمنا واعترفنا بكل ما هو مفيد وعقلاني في تنظيم الحياة السياسية والمدنية المتطورة ، فاننا لا نستطيع ان نتخلى عن الحاجة الى حرية فردية.والى استقلال حي واقعيين . او ان نخلق الاهمية التي يمثلها بالنسبة اليها هذا الاستقلال وهذه الحرية . لذا لا يسعنا الا ان نعرب عن اعجابنا بالروح الشعري لشيلر وقوته وبمحاولاتها في فتوتها ان يستعيدا ، وسنسط التعميدات المسبقة الوجود للحياة الحديثة ، الاستقلال الفردي الضائع . فما السبيل الذي راينا شيلر يسلكه ليحقق محاولته تلك في اعماله الادبية الاولى ؟ سبيل التمرد على المجتمع البورجوازي بالذات ، منظورا اليه في جملة ولا تميز . فكابر

مور (٢٩) ، الثائر على النظام القائم وعلى الرجال الذين يسيئون استغلال سلطاتهم ، يخرج على الشرعية ، وبعد ان يتجاسر على تقويض الحواجز التي كانت تردعه فيؤسس بنفسه دولة بطولية جديدة ، ينصب نفسه مقوِّما للقانون ، ومنتقما لجميع المظالم وكل القبايح وسائر الاضطهادات. لكن ان يكن مثل هذا الانتقام الفردي محتما عليه ، من جهة اولى ، ان يكون عديم الجدوى بالنظر الى عدم كفاية الوسائل اللازمة ، فانه مرشح ، من الجهة الثانية ، لان يقود صاحبه الى الجريمة لانه يحمل في داخل ذاته الظلم والجور اللذين يريد الغاءهما . وفي حالة كارل مور لا يعدو الامر ان يكون امر بلوى حلت به ، لو بالاحرى امر غلطة مشؤومة، ولكن بالرغم من كل الجانب المأساوي الذي ينطوي عليه ، فانه مجبول من طينة تأسر مخيلة الشبان والفتيان ، لانه يقدم لهم مثال قاطع الطريق في صورة جدابة . كذلك فان الافراد فسي «دسييسة وحب» تسوطهم نزواتهم واهواؤهم الصغيرة بسياط العذاب وسط ظرروف من القمع والقهر ، ولكن في فييسكو (٢٠)

٢٩ - بطل مسرحية شيلر : «قطاع الطرق» التي كتبها سنة ١٧٨٢ ، وما كان عمره يزيد على الثانية والعشرين ، وقد ضمنها هجاء حادا للمجتمع . «م»
٣٠ - فييسكو : بطل مسرحية شيلر : «مؤامرة فييسكي» التي كتبها سنة ١٧٨٢ . وفييسكي اسم اسيرة ايطالية من جنوى ، اشتهر من افرادها اثنان من الباباوات ، وهما اينوشنسيوس الرابع وهديانوس الخامس . وقد تأمر احد افرادها ، وهو يوحنا لويس فييسكي (١٥٢٢ - ١٥٧٤) ضد اندريا دوريا قائد اساطيل فرانسوا الاول وشارل الخامس . ومن قصة مؤامره استوحى شيلر فكرة مسرحيته . «م»

ودون كارلوس (٣١) فقط يجسد شبلر مثالا لشخصية ارفع وأسمى ، فيعزو الى هذين الشخصين مضمونا اكثر جوهرية ، ويجعلهما يكافحان في سبيل تحرر وطنهما وفي سبيل حرية القناعات الدينية . اما فالانشتاين (٣٢) فيصبو الى ما هو اسمى من ذلك ، ويتطلع ، على راس جيشه ، لان يكون منظم الحياة السياسية . وهو يعرف قوة الظروف التي تتألف منها هذه الحياة والتي بها ترتفع الوسيلة التي يستخدمها بالذات ، اي الجيش ، بل هو يعرفها الى درجة انه يظل يتردد لوقت طويل بين ارادته ووجهه . وما ان يبرم قراره حتى تغلت من يديه الوسيلة التي كان يحسبها مأمونة ، وتتحطم ادائه . ذلك ان ما يقرر في خاتمة المطاف موقف ضباطه وقادة جنده ليس اعترافهم له بالجميل على التعيينات والترقيات ، وليس كذلك صينته العسكرية ، وانما واجبه حبال السلطة والحكومة المعترف بهما من قبل الجميع ، والقسم الذي أدوه لرئيس الدولة ، لامبراطور الملكية النمساوية . وهكذا تفرقوا . من حوله وانتهى وحيدا . ونحن لا نسعنا ان نقول ان قوة خارجية معادية هي التي حاربته وفهرته ؛ انما افلتت من يديه جميع الوسائل التي كان يفترض فيها ان تمكنه من بلوغ اهدافه ؛ ولما تخلى عنه الجيش ، قضى عليه بالهلاك . ويتبنى غوته حلا مشابها ، وان بالاتجاه المعاكس ،

٣١ - دون كارلوس : بطل مسرحية شبلر التاريخية التي كتبها سنة

١٧٨٧ . ٢٥

٣٢ - البريخت يوسيبوس ونزل فون فالانشتاين : من قادة حروب الثلاثين سنة ، داهب العلم بان يصبح ملك بوهيميا ، لفتي مصرعه غيلة بأمر من امبراطور النمسا الذي كان قد عمل في خدمته اولا . وقد استوحى شبلر من قصة حياته ثلاثية مسرحية كتبها في اعوام ١٧٩٦ - ١٧٩٩ . ٢٦

في «غوتز فون برلينجن» (٢٣) . فعصر غوتسز وفرانز دي سيكنجن (٢٤) هو العصر المثير الذي كانت فيه طبقة الفرسان ، المؤلفة الى ذلك الحين من أفراد فخورين بنبلمهم واستقلالهم ، قد طفقت تضمحل تحت ضغط نظام جديد ، موضوعي وشرعي . وأن يكون غوته قد اختار موضوعا اول له هذا الاحتكاك وهذا التداخل بين الزمن البطولي للعصر الوسيط وبين الحياة الحديثة ، القائمة على اساس سيادة القانون ، فهذا شاهد له على حسه التاريخي العميق . ان غوتز وسيكنجن هما من اولئك الابطال الذين ما يزالون يعون شخصيتهم وشجاعتهم وحسهم بالعدالة ، ويريدون بالتالي ان يتحكموا باستقلال تام بالاحداث التي تدور في حلقهم الواسعة او الضيقة ؛ لكن النظام الجديد يدفع بغوتز الى ركوب مركب الخطأ ويتسبب بهلاكه . ذلك ان الفروسية والبنية الاقطاعية هما وحدهما اللتان تشكلان ، في العصر الوسيط ، الاطار المناسب لثل ذلك النسوع من الاستقلال . وابتداء من اليوم الذي آل فيه النظام القائم على المساواة الى تلبس شكل مكتمل ناجز ، ذي طابع ثوري بحت ، بات الاستقلال المغامر لمثلي الفروسية من بوائد الاشياء : فاذا ما اصر هذا الاستقلال على البقاء كما من قبل ، واذا ما بقيت طبقة الفرسان تعتبر نفسها انها هي وحدها المدعوة لرفع المظالم وإحقاق حق المضطهدين والمظلومين ، فحتم عليها ان تضع نفسها موضع الهزء

٣٣ - غوتز او غوتفريد فون برلينجن فارس الماني ملقب باليد الحديدية (١٤٨٠ - ١٥٦٢) ، استوحى غوته من قصة حياته موضوعا لمسرحية عنوانها باسمه . «م»

٣٤ - فرانز فون سيكنجن ، فارس الماني . انضم الى حركة الامصلاح البروتستانتى وقاد ثورة الفرسان عام ١٥٢٢ - ١٥٢٣ (١٤٨١ - ١٥٢٣) . «م»

والسخرية ، على نحو ما صوره لنا سرفانتس في « دون
كيشوت » .

لكن بتطرقنا الى مسألة التعارض بين التصورات المختلفة
للعالم وبين الافعال التي تتم في داخل هذا التعارض ، نكون قد
اقتربنا مما اطلقنا عليه اعلاه اسم **الوضع** بوجه عام ، هذا الوضع
الذي يتظاهر ، في حالة العالم العامة ، بتعينات وتباينات أشد
وضوحا وبروزا .

الجمال الفني أو الطال

- ٢ -

العمل

(تنمة)

- ٢ -

الوضع

ان حالة العالم المثالية ، التي من رسالة الفن ان يمثلها ،

بالتعارض مع الواقع النثري ، لبست بحسب ما تقدم من قولنا
 سوى حالة الوجود الروحي بوجه عام ، وبعبارة أخرى ، انها
 لا تستعمل الا على امكانيات للتمثيل الفردي وليس هذا التمثيل
 بالذات . نحن لا نعرف اذن بعد سوى الارض ، التربة التي يمكن
 ان ينبت عليها افراد احياء . صحيح ان هذه الارض مخصوبة
 بالفرديّة ، وشرط ذلك ان تكون مستقلة ، لكنها ، من حيث هي
 شرط عام ، لا تظهر لنا بعد حركة الافراد الفاعلة وفعاليتهم
 الحية ، تماما كما ان الهبّكل الذي يشيده الفن لا يشكل بعد
 التمثيل الفردي لله بذاته ، وانما رشيعة ان جاز القول .
 لذا يتوجب علينا ان نعبر في المقام الاول ان حالة العالم المثالية
 تلك ما تزال مقيمة في الثبات ، في تساق من القوى الناطمة
 لها ، وان نرى فيها بالتالي وجودا جوهريا ، خاضعا لاحادية
 الشكّل . وان يكن من الخطا ان نمائل بينه وبين ما يسمى بحالة
 براءة . وبالفعل ، ان مسخ الازدواج يبقى هاجعا في الحالة التي
 نتكلم عنها ، والخاضعة برمتها للكون الاخلاقية . ولقد كان اول
 مظهر تبدت فيه لآبصارنا مظهر وحدتها الجوهرية، وبالتالي مظهر
 الفرديّة في قسماتها الاكثر عمومية ، اي الفرديّة التي ، بدلا من
 ان تميّط لنا اللثام عن تعينها ، تمر من غير ان تترك آثارا او
 تشويشات عميقة بقدر او باخر . والحال ان ما يميز الفرديّة
 جوهريا هو تعينها ، وكما يعرض المثال نفسه لأنظارنا بوصفه
 مضمونا متعينا فمن الضروري الا يبقى الى ما لا نهاية فسي
 عموميته وان يظهر للخارج الكلية في اشكال خصوصية وأن
 يضيف عليها وجودا وظاهرا خارجيين . والفن ، منظورا اليه من
 وجهة النظر هذه ، لا يستطيع ان يكتفي بتمثيل حالة عامة للعالم،
 بل عليه ان يعمل ، بدءا من التمثيل اللامتئين ، في رسم
 ووصف شخصيات واعمال متعينة .

ان الحالة العامة ، منظورا اليها من ناحية الافراد ، تشكل
 بالفعل الارض التي هي ضرورية لهم ، لكنها تستوجب ايضا

ضرورة التخصيص التي تفضي بدورها الى مصادمات ومضاعفات هي في الوقت نفسه ، بالنسبة الى الافراد ، فرص وذرائع لظهار ما هم كائنون عليه وللإبانة عن انفسهم في مظهر متعين ؛ وهذه الإبانة ، منظورا اليها من وجهة نظر ما سميناه بحالسة العالم ، تبدو وكأنها تحويل للعمومية الى خصوصيات جية ، الى تعيينات تبقى في الوقت نفسه تحت سلطان القوى العامة . ذلك ان الجانب الاساسي من المثال المتعين يكمن على وجه التحديد في كونه يدين بمضمونه الجوهري للقوى السرمدية النافذة للعالم . غير ان نمط الوجود العارض الصرف غير جدير بمثل هذا المضمون ، ذلك ان الوجود العارض يقوم في جزء منه على اساس العادة ، بينما الاهتمامات التي تملأ وجودا كهذا لا تمت بصلة من جهة اخرى الى الاهتمامات الاعمق التي تولد من الروحية الواعية لنفسها ، وانما هي نتيجة الطبيعة العرضية للفردية واعتباطيتها ؛ والحال ان العرضية والاعتباطية تعارضان بدورهما مع الجوهرية والشمولية اللتين هما السمة المميزة لمفهوم ما هو حقيقي في ذاته . علينا اذن ان نبحث للمضمون العيني للمثال عن تعبير فني يكون في آن واحد اكثر تعينا واعظم جدارة .

والمفروض بالقوى العامة ، كيما تتلقى اشكالا جديدة ، ان ينمايز بعضها عن بعض ، بله ان يعارض بعضها بعضا ، وهذا ما يستتبع الحركة . ينبغي اذن ان نميز ، في تخصص العام هذا ، آئين اثنين : اولا ، الجوهر الذي فيه تقيم القوى العامة التي يؤدي انفصالها الى انقسامه الى اجزاء مستقلة ؛ ثانيا ، الافراد، الحملة الفعاليين لهذه القوى التي يسبقون عليها اشكالا خصوصية .

ان التمايز ، وما ينجم عنه من تعارض ، بين حالة العالم التي كان يخيم عليها لحد الان الانسجام والتساق و بين افرادها،

انما مرده الى تظهير المضمون الاساسي لحالة العالم ، بينما
تتخصص بالمقابل عموميتها الجوهرية وتتفرد بحيث ان العام ،
يتلبسه ظاهر العارض والمنقسم والمزدوج ، يلقي هذه العمومية
من جراء تظاهرها بهذه الكيفية تحديدا .

بيد ان الانفصال بين هذه القوى وتحققها في الافراد لا يمكن
ان يتم الا في ظروف وأوضاع محددة قد لا تستوعب كلية
الظاهرة ولكنها تفعل فعلها من هذه الزاوية بصفتها منبثا . هذه
الظروف والاضاع ، منظورا اليها بحد ذاتها ، غير ذات شأن ولا
قيمة لها الا بالنسبة الى العلاقات التي تقيمها مع الانسان ،
بمعنى ان تظهير هذه القوى الروحية هو نتيجة لنشاطه الواعي .
من وجهة النظر هذه ، في المقام الاول ، ينبغي ان نرى الى
الظروف الخارجية التي تنبع اهميتها من كونها موجودة من اجل
الروح ؛ وبعبارة اخرى ، ان اهميتها منوطة بالكيفية التي يعقلها
بها الافراد ، اذ تتيح لهم على هذا النحو الفرصة والامكانية لتلبية
حاجات روحية ، لتظهير اهداف ، وطرائق في التفكير ،
وباختصار ، كل الطبيعة المتعينة للشكل الفردي . هكذا ينخلق
ما يمكن ان نسميه باصطلاح عام بالوضع الذي يشكل المحيط
الاكثر خصوصية الذي فيه يتم تظهير وتنشيط كل ما يزال يوجد
في حالة العالم العامة وجودا افتراضيا وغير متطور . وعليه ،
سنمهد للدراسة العمل بحصر المعنى بتعريف مفهوم الوضع .

بصفة عامة ، يمكن تعريف الوضع بأنه الحالة المتخصصة
التي تلقت ، بحكم تخصصها هذا ، تعينا يقوم بدوره مقام
المحرّض على التظهير المتعين للمضمون المحض للخلق الفني .
وانما من وجهة النظر الاخيرة هذه على الاخص يقدم الوضع حقلا
واسعا للدراسة ، بالنظر الى ان الفن ارتأى على الدوام ان اهم
مهمة له ان يجد اوضاعا مثيرة للاهتمام ، اي اوضاعا تظهير
للعيان اهتمامات الروح العميقة والهامة ومضمونه الحقيقي .
ومن هذا المنظور تتنوع المتطلبات من فن الى آخر . فالتنوع

الداخلي للأوضاع المتاحة للنحت محدود ، وهو أوسع في الرسم والموسيقى ، ولا ينضب له معين في الشعر .

لكن بما أننا لا نولي اهتمامنا بعد للفنون الخاصة ، ففسي وسعنا أن نكتفي هنا بعرض وجهات النظر العامة التي ستمحصها في ثلاثة أبواب هي التالية :

أولا ، أن الوضع يمثل للعيان ، قبل أن يقدو متعينا ، في شكل العمومية أو اللاتعيين ، بحيث نجد أنفسنا في هذا الطور إزاء وضع هو ، أن جاز القول ، **انعدام الوضع** . وبالفعل ، ليس اللاتعيين سوى شكل يعارض التعيين ، مما يجعله يبدو هو نفسه وكأنه تعين أحادي الجانب .

من هذه العمومية ينتقل الوضع ، ثانيا ، إلى التخصص ، ويصبح في طور أول تعينا بحصر المعنى ، تعينا غير ذي شأن ، من دون أن يقوم بعد تعارض وضرورة لحظه .

ثالثا ، يقدو الازدواج وتعينه أخيرا ماهية الوضع بالذات ، فيتحول هذا الأخير إلى تصادم تنجم عنه ردود فعل ويشكل على هذا النحو نقطة انطلاق ومرور على حد سواء للعمل بحصر المعنى .

وبصفة عامة ، يمثل الوضع ، بالفعل ، الطور المتوسط بين حالة العالم العامة والسكنة في ذاتها وبين النشاط المعيني ، المنسوج من أفعال وردود أفعال ، بحيث يتعين عليه أن يحوز صفات هذين النقيضين وأن يتيح لنا الانتقال من أحدهما إلى الآخر .

١ - انعدام الوضع .

انطلقنا من مفهوم حالة العالم العامة وبيئنا أن الاستقلال

الفردى الاساسى يكون شكلها . والحال ان الاستقلال ، منظورا اليه بما هو كذلك وبصفته كافيا ذاته بذاته ، لا يعنى بادىء ذي بدء شيئا سوى اليقين المتأتى عن الثقة بالذات والمتجمد فى سكونية متصلة . اما الشكل المتعين فلا يعقد بعد اى صلة مع ما هو موجود خارجه ، بل يبقى ، داخليا وخارجيا ، حبيس وحدته غير المنقسمة . ذلكم هو ، على سبيل المثال ، غياب الوضع الذى يميز الاعمال الفنية القديمة التى تزين المعابد والكنائس والتى ترجع زمنيا الى بدايات الفن . وقد جرى فى مصور لاحقة ، ووفق الطراز عينه ، تقليد وقارها العميق والساكن ، وهدوء جلالها المتزمت والعظيم . ويمكن للنحت المصرى والنحت الاغريقى القديم ، على سبيل المثال ، ان يعطيانا فكرة عن غياب الوضع ذاك . كذلك فان الله الاب والابن يمثلان فى الفن التشكيلى المسيحى بالطريقة نفسها ، وبخاصة فى التماثيل واللوحات النصفية . وآية ذلك ان الجوهريّة الثابتة للالهى ، المتصور اما كإله خصوصى ومتعين ، وإما كشخصية مطلقة فى ذاتها ، تصلح كل الصلاح بصورة عامة لمثل هذا التمثيل ، وإن تكن اللوحات الشخصية المرسومة فى العصر الوسيط تتميز هي الاخرى بغياب الاوضاع المتعينة التى كان يمكن للشخصيات الفردية ان تعبر عن نفسها فيها ، ولا تمثل الشخصية المتعينة الا فى جملتها وثباتها .

ب - الوضع المتعين العديم الشأن .

بالنظر الى ان التعيين هو الذى يميز الوضع بوجه عام ، فان الطور الثانى هو طور التخلي عن موقف الصمت والسكون الكلى النبطة ، او موقف التصلب وسلطان الاستقلال الحصرى . فاشكال الطور السابق ، الذى كان طور انعدام الوضع ، تخرج

من جمودها الخارجي والداخلي لتشرع بالتحرك والانملاق مسن بساطتها . هذا الانتقال الى تظاهرات اكثر تخصصا ، بنفسل تظهر خصوصى ، يتوافق بلا ريب مع وضع منعين ، لكنه وضع غير متماير بعد في ذاته ولا مشحون بالمصادمات .

على هذا الاساس يتميز التظاهر المتفرد الاول بكونه عادم الاعمية ، على اعتبار انه لا يدخل في تعارض وعداء مع ما هر مغاير له ، بحيث لا يبدي اي رد فعل ، بل يمثل للعيان ناجزا ثابتا في لاثانريته . وتندرج في عداد هذه الفئة الاوضاع التي يمكن اعتبارها بوجه الاجمال العابا ، اذ تحدث فيها او تفعل فيها امور ليس لها من الجدد نصيب . وبالفعل ، لا يقدو العمل جادا الا بفضل تعارضات وتناقضات توجب الفاء او تجاوز هذا الحد او ذاك من حدي الصراع . لذا لا تكون هذه الاوضاع بعد ، بحد ذاتها ، اعمالا ولا تقدم حوافز للعمل . وانما هي حالات متعينة جزئيا ، وبسيطة في ذاتها جزئيا ، او انها تتطابق ونشاطات تمارس بلا هدف اساسي وجاد ، اي بدون واحد من تلك الاهداف التي تتولد من منازعات او تولد منازعات .

الخطوة التالية هي خطوة الانتقال من الهدوء ، الملزم لانعدام الوضع ، الى الحركة والى التظهر ، جزئيا في شكل الحركة الميكانيكية ، وجزئيا في اعقاب اليقظة الاولى لشعور ناشئ عن حاجة تتطلب التلبية . فلئن مثل المصريون في تماثيلهم بسيقان متلاصقة ، واذرع ملصوقة بالجسم ، فان آلهة التماثيل الاغريقية بالمقابل لها اذرع وسيقان حرة بالنسبة الى الجسم ، وتمثل اما اناء المشي واما اناء اداء حركات اخرى . ان التماثيل الاغريقية تمثل هي الاخرى الالهة في اوضاع بسيطة : فتراها جالسة ، صافية النظرة ، غارقة في هدوء كامل لا يكره معكر . وهذه الحالات تسبغ بكل تأكيد على استقلال اشكال الالهة تعينا محددا ، لكنه تعين لا يعقد اية صلات اخرى ولا يستثير معارضات . بل يبقى حبيس ذاته ، مكتفيا بذاته .

والاوضاع المتميزة بهذه البساطة القصوى هي بصورة رئيسية
الايوضاع الممثلة بالنحت ؛ ولقد كان القدامى لا ينضب لهم معين
في ابتكار مثل تلك الحالات من انعدام التائر . ومن هذا المنظور
ايضا دللوا على قدر كبير من الحلق ، اذ انهم اقلحوا ، بفضل
غياب المدلول المميز للاوضاع المتعينة ، في تظهير المثل الاعلى الذي كان
لهم عن آلهتهم ، بما لها من صفات جلال واستقلال ، وفسي
استخدام صفة انعدام القيمة وانعدام الاهمية التي كانت تتصف
بها الوقائع بوجه عام لكي يجعلونها نحس بالصمت الهاديء للآلهة
السرمدية وسكونيتها . على هذا النحو لا يبرز الوضع الا بصورة
عامة ما هو خاص في صفات الإله او البطل ، اي من غير عقد اية
صلات بينه وبين الآلهة الاخرى والابطال الاخرين ، وعلى الاخص
من غير اقامة علاقة عدااء او نزاع بينه وبينهم .

يخطو الوضع خطوة جديدة اخرى نحو التعين ، حين يقدم
مؤشرا الى غاية خصوصية تم تحقيقها ، الى نشاط ذي صلات
بالخارج ، وحين يعبر عن المضمون المستقل في ذاته في داخل
هذا التعين بالذات . لكن يبقى ذلك مجرد تظهيرات لا تعكر هدوء
الاشكال وصفو غبكتها ، بل تبدو هي نفسها وكأنها نتيجة وكيفية
لهذا الصفو . والاغريق هم الذين دللوا هنا ايضا على اقصى
الحلق وغنى الابتكار في هذا النوع . ولاتأثرية هذه الاوضاع لا
تكمن في كونها تنطوي على نشاط يبدو وكأنه مجرد بداية لفعل ،
بحيث يمكن توقع مضاعفات ومعارضات لاحقة ، بل تكمن فسي
كون التعيين مستنفدا بكامله في ما يُفعل او ما هو معمول . ذلكم
هو ، على سبيل المثال ، وضع ابولون البليدير (١) الذي قتل

١ - البليدير : جناح في قصر الفاتيكان بني فسي عهد اينشنسيوس
الثامن ويوليوس الثاني ، ويضم مجموعة لمبة من التماثيل القديمة ، ومنها
تمثال لابولون . «م»

فيتون بسهمه فراح يتقدم بجلال ، حانقا وواثقا من انتصاره . وهذا الوضع لم يعد يتسم بالبساطة العظيمة للنحت الاغريقسي الاقدم عهدا الذي كان يستخدم تظاهرات غير ذات شأن لابراز هدوء الآلهة وبراعة طويتها . فينوس ، على سبيل المثال ، وهي خارجة من الحمام ، تنظر امامها بوعيا الهاديء لفوتها ؛ ساتيروس (٢) وهو يمسك بين ذراعيه بالصبي باخوس وينظر اليه بوداعة وطيبة لامتناهيتين ؛ الحيوانات والساتيروسات المنهمكة في العاب هي ، من حيث انها اوضاع ، مجرد العاب ولا شيء اكثر من ذلك ؛ أمور (٣) وهو منصرف الى نشاطات متنوعة مكتفية بذاتها : لكم هي بعض امثلة على الوضع الذي يحظى باهتمامنا هنا . اما حين يصبح النشاط ، على العكس ، اكثر عيانية ، فان الوضع الاشد تعقيدا الذي ينطوي عليه هذا النشاط يسمي اقل صلاحة للتمثيل النحتي للآلهة الاغريقية ، من حيث هي قوى مستقلة ، اذ ان العمومية الخالصة للاله الفردي لا تعود تتبدى في هذه الحال بالقدر نفسه من الجلاء عبر الخصوصيات المتراكمة لنشاطه المتعين . فـ «عطارد» (٤) ييغال (٥) على سبيل المثال ، تلك الهبة من لويس الخامس عشر

-
- ٢ - ساتيروس : إله ثانوي ، زميل لديونيسوس اله الكرمة عند الاغريق ، ولباخوس عند الرومان ، صار اسمه رمزا للرجل الشبق ، نصفه الأعلى بشر والاسفل ماهر . «٢»
- ٣ - أمور او ايروس : إله الحب عند الاغريق . «٣»
- ٤ - عطارد : ابن جوبيتر ، اله التجارة واللموس والمسافرين عند الرومان ، ونظيره عند الاغريق هرمس . «٤»
- ٥ - جان باييست ييغال : نعات فرنسي زواج بين التزمة البلووكية والتقاليد الكلاسيكية (١٧١٤ - ١٧٨٥) . «٥»

المعرضة في سان سوسي (٦) ، يهيم ببسط أجنحته ، وهذا عمل غير ذي مدلول . وبالمقابل ، فان «عطار» ثورفالدسن (٧) هو في وضع بالغ التعقيد بالنسبة الى النحت . فبعد ان وضع جانبا مزماره ، طفق يرقب مارسياش ؛ نظرتة اليه تطفح مكرا ، ونظراه لا يفارقانه ، فيما هو يتسلح بالخنجر المخبا الذي يزمع ان يقتله به . واذا شئنا اقتباس مثال آخر فني حديث ، فيكون شاهدنا **رابطة النعال** لروودولف شادو ؛ فنحن نجدها مستغرقة في عمل يضارع في بساطته عمل عطار . لكن الطابع العديم الاهمية لعملها اقل اثارة للاهتمام على اعتبار انه ليس عمل إله متعال على كل انفعال . فحين تهم فتاة صبية بربط نعالها او بخلعها ، فان فعلها هذا هو العديم الدلالة والعديم الاهمية في ذاته .

يمكن ، ثالثا ، اعتبار الوضع المتعين قابلا للاستخدام ، من حيث هو سائحة خارجية اكثر تعينا او عدم تعين ، كنقطة انطلاق لتظاهرات اخرى ترتبط به وثيق الارتباط بقدر او بآخر . ذلكم هو على سبيل المثال وضع عدد كبير من الاشعار الغنائية ، من شاكلة تلك التي يمكن ان نصفها بانها اشعار مناسبات . فمن الممكن ان تستولي على الشاعر حالة نفسية معينة ، عاطفة محددة ، وان تفرض عليه فرضا ، الى حد ما ، ان يعبر عن وان يمثل ، في شكل مفصل او مجمل ، مشاعر ترتبط بظروف واحداث خارجية : اعياد ، انتصارات ، الخ . والمثال الاكثر

٦ - سان سوسي (ومعناها : بلا هم) : قصر ملكي ببناء المعمارى الالماني كنوبلندورف قرب بوتسدام لحساب فريدريك الثاني (١٧٤٥) . «٢»
 ٧ - برتل ثورفالدسن : نحات دانمركي ، ولد في كوبنهاغن واقام في روما ، من اساتذة الكلاسيكية الجديدة (١٧٧٠ - ١٨٤٤) . «٣»

نموذجية على هذا النوع تقدمه لنا قصائد بندار (٨) التي هي قصائد مناسبات بأصدق معاني الكلمة . وقد استخدم غوته بدوره الكثير من الاوضاع من هذا النوع ، بل يسعنا ، فيما لو وسعنا الاطار ، ان نعتبر روايته *فوتز قصيدة* من قصائد المناسبات . فحين كتب غوته *فوتز* ، أبدع عملا فنيا وجعل مضمونه تمزقاته وغداياته واحواله النفسية ، تماما مثلما يسمى كل شاعر غنائي الى تسكين خلجات قلبه ويعبر عما الم به من حيث هو ذات . وبفضل ذلك يتحرر ما كان ثباتا وجمودا فسي الداخل ، ويفدو موضوعا خارجيا ، منه انعتق الانسان . على هذا النحو تكون الدموع بمثابة مسكن للالم الذي يتصرف ان جاز القول من خلالها . وكما قال غوته بنفسه ، فقد كتب *فوتز* ليتحرر من قلقه الداخلي . ولقد أفلح في ذلك . لكن الوضع الموصوف في هذه الرواية لا ينتمي بعد الى المرحلة التي نحن بصدددها ، لانه ينطوي على اعلى التعارضات التي في مستطاعه ان يسر تطورها .

في اوضاع غنائية كهذه يمكن ان تنعكس ، من جهة اولى ، حالة موضوعية ، نشاط يرجع الى العالم الخارجي ، ومن الجهة الثانية حالة نفسية تتملص من كل رباط خارجي وتنطوي على ذاتها وتفدو نقطة انطلاق لحالات باطنة ومشاعر عميقة .

ج - التصادم .

جميع الاوضاع التي وصفناها حتى الان ليست، كما سبقت

٨ - بندار : شاعر غنائي افريقي ، و«قصائده» هي آية آيات الفنائية الاغريقية (٥١٨ - ٢٨ ق.م) . «م»

الإشارة، لا أفعالا بحصر المعنى ، ولا مناسبات مؤاتية لاستحداث أفعال . ذلك ان التعيين كان يرتد بقدر او بأخر الى حالة عارضة او الى نشاط عديم المدلول ، كما كان التعبير عن المضمون الجوهري يجعل التعيين يبدو وكأنه لعبة غير ذات شأن لا مجال البتة لحملها على محمل الجد. والحق ان جدية الوضع وأهميته، في خصوصيته ، لا تبدآن الا حيث ينشأ عن التعيين تصادم في شكل اختلاف اساسي وبفعل تصارع الاضداد .

ان علة التصادم في هذه الشروط اضطراب ، لكنه اضطراب لا بد من تصفيته. بدلا من ان يبقى كذلك ؛ اضطراب يكون من نتيجته تعديل في حالة الانسجام التي قامت حتى ذلك الحين والتي يفترض بها ان تستتب ثانية بفضل تعديل جديد . بيد ان التصادم ليس بعد عملا ، بل هو يشتمل فقط على بذور عمل وشروطه ؛ والمفروض فيه ان يحافظ ، كمحض امكانية عمل ، على صفة الوضع ، وهذا بالرغم من ان التعارض الذي عنه نجم التصادم قد يكون نتيجة عمل سابق . على هذا النحو تكون خاتمة اول الآثار التمثيلية في الثلاثيات القديمة بمثابة نقطة انطلاق لتصادم يحدث في الثاني ويجد حله في الثالث . ونظرا الى ان التصادم يوجهه عام يتطلب حلا بعقب صراع الاضداد ، فان الاوضاع الجبلى بالتصادمات هي التي تشكل بوجه الخصوص موضوع الفن المسرحي الذي يتمتع بامتياز القدرة على تمثيل الجمال في اعماق حالات تطوره واكملها ، بينما يقف النحت ، مثلا ، عاجزا عن اعطاء تمثيل كامل لعمل تنبدي فيه القوى الروحية الكبرى في خلافتها ووفقاها . وحتى الرسم ، الذي حقله اوسع ، لا يقدم لنا على الدوام سوى آن من آتاء العمل .

غير ان هذه الاوضاع الجادة تنطوي على صعوبة خاصة تكمن سلفا في مفهوم هذه الاوضاع . فنظرا الى ان الاصل الذي عنه

نفساً هو الاضطراب الذي يتعرض له انسجام حالة انعام ، فانها تولد بديراً؛ طروفا لا يمكن ان تبقى تما هي . بل تتطلب تقويماً . والحال ان جمال المثال يكمن على وجه التحديد في توافقه الكامل مع ذاته ، في صفوه الهادئ الذي لا يؤثر فيه شيء ، بينما يرتق التصادم هذا الانسجام المميز لما هو واقعي واخلاقي حفا ويدخل على وحدة المثال التناقض والتعارض . وبنتيجة تمثيل هذا الترنيق ، يرتق المثال ذاته ، ويكون قوام الفن الوحيد ، من جهة اولى ، عدم السماح بسقوط الجمال الحر في هذا التعارض ، ومن الجهة الثانية ، تمثيل انفصال الاضداد وصراعها من حيث انهما يفضيان الى حل يعود معه الانسجام الى الاستتباب في كماله الذي لا يشوهه شائه . اما بصدد معرفة الحد الذي يمكن ان يصل اليه التناقض ، فهذا ما لا نستطيع ان نفصح عنه بدقة ، اذ من المتعذر ان تصاغ بهذا الخصوص قواعد عامة ، بل يتوجب على كل فن ان يسلك من هذا المنظور الطريق الذي يعينه له طابعه الخاص . فالتصور الباطن على سبيل المثال يتحمل درجة من التناقض اعلى بما لا يقاس من تلك التي يتحملها الادراك المباشر . لذا يحق للشعر ان يمتشي ، متى ما كان بيت القصيد العواطف الباطنية ، الى الحد الاقصى من الالم والياس ، وبالنسبة الى المواضيع الخارجية ، الى الحد الاقصى من القبح . بيد ان الهيئة الخارجية فسي الفنون التشكيلية ، في الرسم ، وبوجه اخص في النحت ، تبقى ثابتة ودائمة ، من غير ان يكون ثمة سبيل الى الغائها ، وفي حال تمثيلها بصورة عارضة عابرة فمن غير ان يكون ثمة سبيل الى زوالها سريعا . ومن الخطأ هنا ان يراد صون القبح بدون امتصاصه . فما هو مباح للشعر المسرحي ، الذي لا يظهر الاشخاص الا ليسحبهم للحال ، ليس مباحا للفنون التصويرية . اما بالنسبة الى اشكال التصادم الاخرى ، فاقصى ما

نستطيعه ، هنا كذلك ، ان نشير الى وجهات النظر الاكثر
عمومية . وبناء عليه ، لن نمحص من هذا المنظور سوى ثلاثة
اشكال رئيسية .

اولا ، التصادمات التي تنجم عن اوضاع طبيعية ، فيزيائية
صرف ، وذلك بقدر ما تشكل عنصرا من السلبية ، من الشر ،
اذن من البلبلة .

ثانيا ، التصادمات الروحية التي تركز الى اساس طبيعي ؛
وهذا الاساس ، وان يكن ايجابيا في ذاته ، ينطوي مع ذلك
بالنسبة الى الروح على امكانية فوارق وتعارضات .

ثالثا ، الخلاقات الناجمة عن فوارق روحية والتي يمكن
اعتبارها تعارضات مثيرة للاهتمام حقا ، مصدرها يكمن في
افعال الانسان بالذات .

١ - فيما يتعلق بالنازعات التي من الفئة الاولى ، فمن
الممكن اعتبارها عرضية خالصة ، على اعتبار ان الطبيعة
الخارجية بامراضها وادوائها وشروطها الاخرى تولد ظروفًا تعكر
انسجام الحياة المألوف وتسبب في ظهور فروق . هذه
التصادمات ، منظوروا اليها في ذاتها ، غير ذات اهمية ولا
تستخدم من قبل الفن الا بسبب الخلاقات والشقاكات التي يمكن
ان تنشأ في اعقاب كارثة طبيعية ، بوصفها نتيجة لها . على هذا
النحو نجد ان جميع الاحداث في السستيا (٩) يوريبيدس التي
عاد غلوك (١٠) الى معالجة موضوعها ، مشروطة بمرض

٦ - السستيا : ابنة بيلياس ولويزة ادمتيوس ، ارتفعت بأن تموت بدل
زوجها ، لكن هرقليس انقلعها ، استوحى يوريبيدس من قصتها مسرحية جعلها
باسمها . «م»

١٠ - كرسطوف فون غلوك : موسيقار الماني ، وضع الحان اوبرات عديدة ،
ومنهما «السستيا» و«اورنيوس» و«افيجينيا في اوليدا» و«افيجينيا نسي
توريدا» (١٧١٤ - ١٧٨٧) . «م»

ادمتيوس . والمرض كمرض ليس مصدر الهام للعمل الفني ، لكن يوربيدس لم يستخدمه الا بسبب التصادم الذي نشب بين الافراد في اعقاب تلك البلية . فالعراف يعلن ان ادمتيوس سيموت لا محالة ما لم ينذر انسان آخر نفسه مكانه للعالم السفلي . وحبا بزوجها تقبل السستيا بهذه التضحية ، وتقرر ان تموت لتخلص من انياب الموت الزوج الحبيب ، والاسد اطفالها ، الملك . كذلك فان مصيبة جسمانية هي التي تتسبب بتصادم في فيلوكتيتس (١١) ؛ مسرحية سوفوكليس . فقد ترك الاغريق في لنوس ، وهم في طريقهم الى طروادة ، رجلهم الذي كان يشكو من قرح في ساقه على اثر لدغة ثعبان اصيب بها في كريزا . هنا ايضا تشكل المصيبة الجسمانية نقطة انطلاق خارجية تماما لتصادم لا يلبث ان يتطور لاحقا . وبالفعل ، وبحسب نبوءة العراف ، لا يمكن لطروادة ان تسقط الا اذا كانت سهام هرقل بين ايدي المهاجمين . لكن هرقل يتردد في التخلي عنها ، لانه عانى عناء شديدا طوال تسعة اعوام من الهجران الذي ترك فيه . لكن هذا التردد ، وكذلك الهجران الذي كان علة ، كان من الممكن ان يمثل بصورة مغايرة ، ونقطة الانارة الحقيقية لا تكمن في المرض وعقابيله الجسمانية المشؤومة ، لكن فسي المعارضة التي منها نبغ قرار فيلوكتيتس بعدم تسليم السهام . - كذلك هو شأن الطاعون الذي تفشى في صفوف الاغريق والذي صنّوّر بحد ذاته وكأنه عاقبة اضطرابات سابقة ، اي قصاص . وبصورة عامة ، فان الشعر الملحمي اصلح من

١١ - فيلوكتيتس : بطل اسطوري اثريقي ، من قادة حصار طروادة ، اورله هرقل يس سهامه المشؤومة . اسمه نصير ، قشفاه ماشايون . وتعد استوحى سوفوكليس من قصته مسرحية تراجيدية عنوانها باسمه . (م)

الشعر المسرحي لربط الاضطرابات والعقبات التي يصفها بكوارث طبيعية : عاصفة ، فرق ، جفاف ، الخ - . لكن الفن ، بوجه الاجمال ، يمثل هذا النوع من المصائب لا بوصفها محض حوادث او مصادفات ، وانما كعقبات او كوارث محتمة ما كان لها الا ان تلبس هذا الشكل بعينه لا ذاك .

٢ - لكن اذا كانت القوة الطبيعية الخارجية لا تلعب دورا اساسيا في الاهتمامات والمعارضات التي هي من اختصاص الروح ، فانها تمثل مع ذلك ، في كل مرة يتعلق فيها الامر بأشباه الروح ، الارضية التي عليها يتولد عن التصادم بحصر المعنى القطيعة والشقاق . والى هذه الفئة تنتمي جميع المنازعات ذات صلة بالولادة الطبيعية . ونستطيع ان نميز هنا حالات ثلاثا .

اولا ، الحق الذي يكمن مصدره في الطبيعة ، كالقربانة وكحق الارث ، الخ ، وهذا الحق ، بحكم من انه طبيعي ، خاضع لتعدد من التمييزات الطبيعية ، مع ان الحق واحد والشيء واحد . واهم مثال من هذه الزاوية يقدمه لنا حق وراثة العرش . فنظرا الى التصادمات التي يمكن ان تنشأ عنه ، فان هذا الحق لا يمكن ان يضبط ويثبت بما هو كذلك ، اذ لا يعتم النزاع في هذه الحال ان يأخذ شكلا آخر . ولو ان القوانين الوضعية والانظمة السارية المفعول لم تحدد بمد بصورة نهائية قواعد الخلافة ، لما قام غبن وإجحاف في حال ايلولة حق تسم العرش الى الابن الاصغر بدلا من البكر ، او الى اي نسيب آخر . وبما ان السلطة هي من طبيعة كيفية ، لا كمية نظير الذهب او الاملاك ، اي بما انها لا تصلح للقسمة ، فان إرثا كهذا يتسبب لا محالة فسي خلافتات وصراعات . فحين ترك اوديب ، على سبيل المثال ،

عرشه شاغرا ، قامت مواجهة بين ابنيه (١٢) ، سليبي طيبة ، اذ تذرع كل منهما بحقوق وصاغ مطالب متماثلة . صحيح انهما انفقوا على التناوب على العرش سنويا ، لكن اتيوكلس نقض العهد . مما حمل بولينيسس على الزحف على طيبة ليسدود عن حقه . والعداء بين الاخوين هو على كل حال نوع من التصادم اتخلده الفن موضوعا له على امتداد العصور كافة ؛ وكن قد بداه قايين حين قتل اخاه هابيل . وفي *الشاهنامة* ايضا ، وهو اول سيفر ملحمي فارسي ، تنشب ضروب شتى من المنازعات في اعقاب صراع على خلافة العرش . فقد قسم فيريدو الارض بين اشقائه الثلاثة : فكان نصيب سلم روم وشاور ، وآلت طوران ودشن الى نور ، اما إيردش فكان من المفروض ان يسود على بلاد ايران ، غير ان كل أخ طمع في اراضي اخويه ، فاندلعت منازعات وحروب لا نهاية لها . وعديدة هي ايضا قصص الخلافات العائلية والسلالية في العصر الوسيط . المسيحي . وهذه الخلافات تبدو بعد ذاتها عارضة ؛ وبالفعل ليس من الضروري حكما ان يسود العداء بين الاخوة ، بل لا بد من تدخل ظروف خاصة واسباب وجية ، وعلى سبيل المثال ذلك العداء الذي كان قائما من الاصل بين ابني اوديب ساعة ولادتهما ؛ وفي *خطيبة مسينا* (١٣) كذلك يحاول المؤلف ان يلقي تبعة العداوة الاخوية على عاتق قدر اعلى ، وشبيه هذا التصادم نلفاه ايضا في مكبث لشكسبير . فدونكان ملك ، ومكبث اقرب اقاربه واكبرهم سنا ، وحقه بالعرش اعظم بالتالي من حقوق ابناء دونكان . وقد اقترف دونكان ، حينما سمى ابنه خلفا له ، فعل جور اول قمين بان يبرر جريمة مكبث .

١٢ - هما اتيوكلس وبولينيسس . ابنا اوديب من امه جوكاستا ، اقتتلا

صراها على العرش . «م»

١٣ - خطيبة مسينا : مسرحية تاريخية لثيولر كتبها سنة ١٨٠٢ . «م»

لكن شكسبير يضرب صفحا عن مبرر مكبث هذا المدون فسي
الاخبار التاريخية ، اذ كان هدفه الرئيسي ان يسلط الضوء على
جانب البشاعة في هوس مكبث ، وان يتملق على هذا النحو الملك
جالك (١٤) الذي راوده ، ولا بد ، شعور بالرضى حينما راي
مكبث يصور في صورة مجرم . لهذا لا تنبئنا مسرحية شكسبير
بشيء من الاسباب التي جعلت مكبث يمسك عن قتل ابنه
دونكان ويفسح لهم في المجال ليلوذوا بالفرار من غير ان يفكر
بهم احد من حاشيته . غير ان التصادم الذي يدور حوله
موضوع مكبث يتخطى اساسا ، ويوجه الاجمال ، حدود الوضع
الذي نحن في معرض الكلام عنه .

تواجهنا ، ثانيا ، حالة معاكسة هي تلك التي تنصب فيها
الاعراف او الشرائع حاجزا منيعا امام الفروق التي ترجع الى
واقعة الولادة او ترتبط بها والتي هي ظالة بحد ذاتها ، وتحولها
الى ظلم طبيعي مولد للمصادمات . وينبغي ان ندرج في هذه
الفروق المتأينة عن واقعة الولادة الفروق الناجمة عن العبودية
والقنانة والفروق بين الطوائف ووضع اليهود في العديد من
البلدان ، وحتى ، الى حد ما ، التعارض بين النبالة
والبورجوازية . وينشأ النزاع ، في الحالات المذكورة ، من كون
الانسان يستطيع ان يطالب بحقوق وأن تراوده رغبات وأن ينشد
غايات ، الخ ، وشرعيتها جميعها تنبع من كونه انسانا بموجب
مفهوم الانسان ، بينما تواجه الفروق المرتبطة بواقعة الولادة ،
وكانها قوة من قوى الطبيعة ، جميع هذه المطالب والمطامح بمعقات
تجعلها غير قابلة للتحقيق . وهاكم ما نرتئي به بصدد هذا

١٤ - جالك الاول : ابن ماري ستيوارت ، وملك اسكتلندا وارلندا بين ١٦٠٣

و١٦٢٥ ، معاصر شكسبير الذي كتب ومثل «مكبث» سنة ١٦٠٥ . «م»

التصادم .

ان الفروق القائمة بين الطبقات الاجتماعية ، بين الحكام والمحكومين ، الخ ، تتركز بلا ادنى ريب الى ماهية الاشياء ، وهي فروق عقلانية ، بمعنى انها تتحدد بالنظيم الضروري لجمل الحياة السياسية وتنتظر بطرق شتى في نوع الشغل ، وفي الافكار والآراء والسلوك ، وفي كل الثقافة الروحية . لكن الامور تأخذ غير هذا المنحى حين تقوم تلك الفروق بين الافراد بحكم ولادتهم ، بحيث ان كل انسان يجد نفسه ، منذ ولادته ، مصنفا بصورة نهائية لا عودة عنها في طبقة ، او طائفة ، الخ ، وذلك لا لاسباب ذاتية جوهرية ، وانما نزولا عند نزوة الطبيعة ، وفي هذه الحال تعتبر هذه الفروق طبيعية خالصة ، وتعزى اليها قوة محدودة لا تقاوم ، وليس لزاما علينا ان نهتم هنا باسباب ذلك الثبات واصوله او بمصدر هذه القوة . ومن المحتمل ان الامة الغلانية التي تنهض في داخلها التمايزات المشار اليها كانت في الاصل واحدة ، وان الفارق في الطبيعة بين الناس الاحرار والاقنان لم يظهر في الامة المعنية الا في زمن لاحق ، كما انه من المحتمل ان تنبع الفروق الطائفية والطبقية وتلك التي تفصل اصحاب الامتيازات عن غير اصحاب الامتيازات من فروق قومية او إثنية بدائية ، نظير الفروق بين الطوائف في الهند على ما يزعم الزاعمون . والحق ان هذه الواقعة لا اهمية لها البتة في نظرنا ؛ والنقطة الرئيسية انما تكمن في ان هذه الشروط الحياتية النافذة لكل وجود الانسان تنبع من الطبيعة ومن الولادة . ولا مراء في ان التمايزات الطبقية ينبغي ان تعتبر مبررة من وجهة نظر المفهوم ، لكن لا يجوز ان يحرم الفرد من الحق بالاندماج بملء حرته في هذه الطبقة او تلك . والقابليات والموهبة والمهارة والتعليم يفترض فيها وحدها ، في هذه الاحوال ، ان ترشد القرار وتعلمه . لكن لو انفي حق الاختيار سلفا ، بحكم الولادة ، مما يضع الانسان في تبعية الطبيعة ومصادفاتها ، فلربما نشب

نزاع ، داخل هذه الاحدية ، بين الوضع المفروض على الفرد بحكم ولادته وبين تكوينه الروحي ، مع الطالب التي يستلزمها هذا التكوين ويبررها . وهذا صدام محزن ومؤسف ، لانه يقوم على ظلم ليس للفن الحر حقاً ان يحترمه . وفي ظروفنا الراهنة، فان التمايزات الطبقية ، فيما خلا حلقة محدودة للغاية ، لا صلة لها بالولادة . والاستثناء الذي اشرنا اليه قوامه السلالة المالكة وطبقة الاشراف، ومبرره اعتبارات تركز الى تصور اسمى وارفع من الدولة . اما في سائر الحالات الاخرى فلا تخلق الولادة اي فارق يمكن التدرع به لمنع الفرد من الدخول الى الطبقة التي توائمه او التي اختارها . لذا يرتبط بمطلب هذه الحرية التامة والكاملة مطلب آخر ، وهو ان يغدو الفرد ، بدرجة تعليمه ومعارفه ومهارته وطريقته في التفكير ، جديراً بالطبقة التي يرغب في ان يكون في عدادها . لكن اذا ما عارضت الولادة كالمقبة التي لا تدلل المطامع التي يمكن للانسان ان يتنطسع لتحقيقها بقوته ونشاطه ، فيما لو لم يكن ثمة وجود لذلك التحديد ، فاننا سنرى في ذلك لا مصيبة ، بل ظلماً يقع هذا الانسان ضحية له . اذ ان حاجزاً طبيعياً صرفاً لا يستند الى اي حق ، وهو حاجز امكن له ان يرتفع فوقه بفضل روحه وموهبته وحساسيته وتربيته وتعليمه ، يفصل بينه في هذه الحال وبين ما كان في مقدوره بلوغه ، وتنتحل الواقعة الطبيعية الخالصة التي اسبغ عليها العسف وحده ظاهراً من حق وطابعاً من الضرورة المحتومة، تنتحل لنفسها الحق في ان تعارض حرية الروح التي تحمل في ذاتها مبرر ذاتها بحدود غير قابلة للتخطي .

هاكم المظاهر الرئيسية التي تتصف بها المصادمات التي من هذا النوع :

اولاً ، يفترض بالفرد ان يملك من الصفات الروحية ما يمكن معه ان يقال عنه انه تخطى فعلاً الحدود الطبيعية التي تعارض

قوتها ورغباته وغاياته ، وإلا ادمت مظامحه بأنها إهانة ، لا معفولة .
فحين يقع ، على سبيل المثال ، خادم لا يملك من النعمة والمهارة
سوى ما تقضيه وظفته ، فى حب اميرة ، أو بالعكس حين
تقع هذه الأخيرة فى حب خادمها ، فإن هذا الهوى لا يمكن إلا أن
يكون أخرق ولا معفولا . مهما بذل من جهود لإبارة اهتمامنا
بعمقه وقوته . وما يخلق هنا التناقض والتشاور ليس فارق
الولادة . وإنما جملة من اهتمامات اسمى وأرفع ، وتعليم أوسع ،
وتصور للحياة ، ومطالب ، وطرائق فى التفكير والاحساس .
الخ ، مما تنصف به امرأة تشغل ، بحكم الطبقة التى ننمى
البحا وبحكم نروتها وعاداتها المجتمعية ، مركزا اجتماعيا رفيعا
يفصلها عن خادمها . أما الحب ، الذى يشكل صلة الوصل
الوحيدة بينهما والذى يقع خارج دائرة اهتمامات الانسكان
الحوية المشروطة بثقافته الروحة وبظروف وضعه وحاله ،
ففارغ ومجرد ولا يعنى سوى الحساسة . وحتى يكون كاملا
شاملا ، فلا بد أن يكون أتجاسا للوجدان بوجه عام ، وتعبيرا
عن نبل الافكار والاهتمامات .

الحالة الثانية التى تندرج فى نسق الافكار هذا تكمن فى ما
يسمى بتشريع القيود التى تفرضها وافعة الولادة على التظاهر
الحر للروح وعلى تحقيق غاياته المشروعة . هذا التصادم يتصف
ابضا بسمة غير جمالية ، تتناقض ومفهوم المثال ، على الرغم من
الحظوة التى يتمتع بها وعلى الرغم من التلطف الى اللجوء اليه .
وبالفعل ، اذا كرست النمازات ذات الصلة بالولادة بقوانين
وضعه تسبغ عليها صفة الظلم الدائم ، كما هو حال الهندود
واليهود ، الخ ، فإن من حق الانسان ، المطعون بعمى نسي
شعوره بالحرية بحكم فيد كذلك القيد ، الا يعترف به والا يقر
بانه نهائى والا يعتبر نفسه انه مدان بلا استئناف . والنضال فى
سبيل ازاحة هذه العقبة حق مطلق له . وقدر ما يكون ضغط
النظام القائم شديدا الى درجة يجعل معها هذا الحد غير قابل

للتخطي ، ويقدر ما يستقر ويتثبت في شكل ضرورة لا تقهر ، يكون الوضع الذي ينجم عنه وضعاً غير صحيح ومقام شقاء. ذلك ان الانسان العاقل اذا كان لا يملك من وسيلة تقهر الضرورة ، لا يبقى امامه من خيار غير ان ينصاع لها ، اي انه يتوجب عليه ان يمسك عن المقاومة والرد فيقبل باستسلام رائق بما لا مندوحة عنه . عليه ان ينكص عن الحاجات والاهتمامات التي تتحطم عند مثل ذلك الحاجز ، وان يتحمل ما لا راد له بشجاعة هادئة وبصبر سلمي . وحيثما لا جدوى من الصراع ، فاعقل ما يفعله المرء الا يجازف بركوب مركبه ، كي تبقى له على الاقل القدرة على الانسحاب والانسواء في الاستقلال الشكلي للحريية الفردية . عندئذ لا يعود للبلية من سلطان عليه ؛ اما لو شاء ان يعارضهما فسيترك كل حجم تبعيته . وعلى كل حال ، ليس هذا التجريد الذي هو محض استقلال شكلي بجميل حقاً ، ولا كذلك النضال المحكوم عليه بأن يبقى عقيماً .

ثمة ايضاً حالة **ثالثة** ، ترتبط اصلاً وثيقاً بالرباط بالحالة السابقة ، وهي تلك التي تكون فيها المسافة بين الواقع والمثال كبيرة للغاية . فثمة افراد ، ممن تكفل لهم ولادتهم امتيازات مكرسة بقوانين وضعية وباحكام دينية وبمواضعات اجتماعية ، يريدون ان يؤكدوا هذه الامتيازات وان يضعوها موضع افادة واستثمار . ولا ريب في ان هؤلاء الافراد مستقلون في منظار الواقع الوضعي الخارجي ، لكن هذا الاستقلال ، الموضوع في خدمة مطلب غير مبرر وغير عقلاني بحد ذاته ، هو استقلال زائف ، شكلي محض ، لا يمت بصلة الى مفهوم المثال . بيد اننا نستطيع مع ذلك الافتراض بأن المثال بقي مصاناً ، على اعتبار ان الذاتية تسير في خاتمة المطاف بموازاة العام والشرعي وتؤلف مع هذا الاخير وحدة صلبة . والحال ان العام يستمد قوته وقدرته في الحالة التي تعيننا هنا لا من فرد بعينه ، نظير ما يفعل المثال

البطولي ، وانما من الهيبة انعاما للقوانين الوضعية وتطبيقاتها ؛ هذا من جهة ، اما من الجهة الثانية فان ما يطالب به الفرد جائز في ذاته ، ومجرد بالتالي من الجهورية التي تدخل ايضا ، كما راينا ، في عداد مفهوم المثال . وقضية الفرد المثالي يجب ان تكون بحد ذاتها حقة وعادلة . وسوف نذكر ، من جملة مسا يدخل في هذه الفئة ، الحق ، الممنوح من قبل القانون ، نسي التصرف بمصير الارقاء والاقنان ، وفي حرمان الاغراب من حريتهم وفي تقديمهم اذاحي للالهة ، الخ . صحيح ان اشباه هذه الحقوق يمكن ان تمارس من قبل الافراد عن طيب نية مثلما تفعل ، على سبيل المثال ، الطوائف العليا في الهند . ومثلما فعل تواس حين امر بتضحية اورستس ، ومثلما يفعل اخيرا نسي روسيا الاعيان الذين يعاملون اقنانهم معاملة الاشياء ؛ بل اكثر من ذلك : فاولئك الذين يحتلون رأس السلم الاجتماعي قد يداخلهم الاقتناع بانهم يمارسون الحقوق التي يهبهم اياها القانون لصالح نفس اولئك الذين يمارسونها على حسابهم في الواقع . لكن هذه حقوق همجية وغير مشروعة ، واولئك الذين يمارسونها هم انفسهم همج لا فكرة لديهم عما هو عدل . والشرعية التي يستند اليها المرء ما هي الا شرعية عصر بعينه ولا يجوز احترامها ولا مبرر لها الا بقدر ما تستجيب لروح هذا العصر ولرؤيته ؛ لكنها في نظرنا نحن وضعية اساسا وجوهرا ، لا قيمة لها ولا قوة . واذا شاء الفرد ذو الامتيازات ان يستغل حقوقه برسم غاياته الشخصية وحدها ، لهوى خاص في نفسه او لآرب مغرضة ، فانه لا يكون همجيا فحسب ، بسل رديء الخلق ايضا

كثيرا ما رمى بعضهم ، من خلال التصوير المسرحي لاشباه هذه المنازعات ، ان يستولد عاطفة الشفقة او الخوف ، وهذا طبقا لنظرية ارسطو الذي يعزو الى المأساة هدف ايقاظ هذين الشعورين ؛ لكننا لا نحس لا بالرهبة ولا بالتوقير امام تلك

الحقوق الناشئة عن الهمجية وعن مصادفات الاقدار ، والشفقة التي قد تخامرنا لا تلبث ان تنقلب نفورا وسخطا واستنكارا .
ان المخرج الوحيد الممكن من هذا النوع من المنازعات يكون بعدم السماح بتثبيت هذه الحقوق الزائفة ، والحؤول دون ممارستها ، نظير تضحية افيجينيا (١٥) في اوليدا واورستس في توريدا .

فئة اخرى من المصادمات تنبع من نظام الطبيعة وتشمل الحالات التي يكون فيها سبب النزاع الهوى الذاتي المرتكز الى الاستعدادات الطبيعية المزاجية والطبيعية . وسوف نذكر ، بهذا الخصوص ، مثل غيرة عطيل . فالطموح ، والبخل ، والى حد ما الحب ، يمكن ان يكون لها نتائج واحدة .
بيد ان هذه الاهواء ليست مولدة للمصادمات الا بقدر ما ينقلب الافراد الواقعون تحت سطوتها على ما هو اخلاقي ومشروع في ذاته في الحياة الانسانية ، مما يجبرهم الى نزاع اعرق غورا .

هكذا نجد انفسنا منقادين الى النظر في نوع ثالث من المنازعات التي يكمن مصدرها في القوى الروحية وتعارضها ، وذلك بقدر ما ينشأ هذا التعارض عن افعال الانسان ذاته .
٣ - كنا ، في معرض كلامنا عن المصادمات التي لها اصل طبيعي صرف ، قد لفتنا الانتباه الى انها لا تعدو ان تكون ، في الواقع ، سوى تمهيد لتناقضات ابعد مدى . وبوسعنا ان نقول الشيء ذاته عن المنازعات التي من الفئة الثانية والتي كنا قد

١٥ - افيجينيا : من الميتولوجيا الاغريقية : ابنة افامنون وكليتمنسترا ، ضحى بها ابوها للالهة حتى تجعل الرياح مؤاية لسفن الاسطول الاغريقي . وقد استوحى يوريبيدس من قصتها مسرحيتين ، وكذلك فعل راسين وغوته . . (م)

حددنا سماتها اعلاه . هذه المنازعات لا تبقى كما هي في الاعمال
النبي لها اهمية عميقة حقاً ، بل ان التشوشات والتعارضات التي
تتألف منها تمهد ، ان صح انقول ، لتعارض وصراع بين قسوى
الروح الحية . لكن ما يدخل في عداد الروح لا يمكن لغير الروح
ان ينشّطه ، وعلى هذا النحو لا يمكن للفروق الروحية ، كما
تتجلى في اشكالها الاصلية ، ان تتلقى واقعتها الا من افعال
انسانية .

هكذا نجد انفسنا ، من جهة اولى ، في مواجهة صعوبة ،
عقبة ، اعتداء ناجم عن فعل واقعي للانسان ؛ ومن الجهة الثانية ،
في مواجهة اعتداء على الاهتمامات والقوى المشروعة في ذاتها .
وانما من اجتماع هذه التعينات ينشأ عمق مصادمات الفئة
الاخيرة هذه .

ومن الممكن ان نحدد كما يلي سمات الحالات الرئيسية القابلة
لان ترى النور على هذا الاساس .

الحالات الاولى من هذه الفئة الجديدة ترتبط بتلك التي
تنشأ عن اسباب لها صلة بنظام الطبيعة ، وتقف ان جاز القول ،
عند تخومها . لكن اذا كان النشاط الانساني هو مصدر
التصادم ، فان الطبيعي المحقق من قبل الانسان - ليس من حيث
انه روح - لا يمكن ان يكمن الا في ما ينجزه بدون علمه ، بدون
قصد ، اي في فعل يتكشف لاحقاً على انه اعتداء على القسوى
الاخلاقية التي ينبغي احترامها . وحينما يعي لاحقاً ما فعله ، فان
هذا الاعتداء اللاواعي ، الذي يدرك في نهاية المطاف انه لا غنى له
عنه ، يجعله في تعارض وتناقض مع ذاته . هذا التعارض بين
حالة وعيه ونيتته اثناء انجاز الفعل ، من جهة اولى ، وبين حالة
وعيه بعد الفعل ، حين تتاح له القدرة على ان يدرك على الوجه
الصحيح طبيعة ما فعله ، من الجهة الثانية ، يؤلف اساس النزاع .

ولنا على ذلك امثلة في حالة اوديب وفي حالة اجاكسيوس (١٦).
 فقد كان فعل اوديب ، كما اراده وكما حسبه ، فعل رجل يقتل
 رجلا آخر ، اجنبيا بالنسبة اليه ، اثناء مبارزة ؛ لكن الفصل
 الواقعي كان الفعل الذي يجهله ، فعل قتل ابيه بالذات . كذلك
 فان اجاكسيوس يقتل ، في سورة من الجنون ، قطمان الاغريق ،
 وهو يحسب انه يصزع الامراء الاغريق انفسهم . وحين عادت
 اليه صحوته ، امكن التفكير في ما فعل ، وتسلط عليه الخجل ،
 ونشب صدام بينه وبين نفسه . اذن ما يضري الانسان ضده
 اشد الضراوة دونما قصد لا بد ان يكون شيئا يامرء عقله الصاحي
 بان يجهله وبان يعتبره ذا حرمة *Sacré* . ولو كان هذا
 التوفر وهذا التبجيل مجرد نتيجة لراي خاص او لاعتقاد باطل ،
 لما امكن ان يكون لمثل ذلك الصدام اية اهمية ، في انظارنا نحن
 على الاقل .

ان هذه الفئة من المنازعات ، التي يكمن اصلها في اعتداء
 روحي على القوى الروحية ، تستوجب تقسيما فرعيا يشمل
 المنازعات الناشئة عن انتهاك واع ، مقصود ، متمعد . ومن
 الممكن ان تكون نقطة انطلاق هذه المنازعات ايضا الهوى ،
 والعنف ، والغباء ، الخ . فقد كانت علة حرب طروادة ، على
 سبيل المثال ، اختطاف هيلانة (١٧) ؛ ومن جهته ، ضحى
 الهاممون بافيجينيا ، طاعنا بذلك حب الام بانتزاعه منها اعز

١٦ - اجاكسيوس : من الابطال الاغريق في حرب طروادة ، ابن تالامون ،
 ملك سالامين ، اصابته لوعة ، فقتل قطمان الاغريق وهو يحسب انه يصزع اعداءه ؛
 ولما ادرك غلطته انتحر . «م»

١٧ - هيلانة : اميرة افريقية اشتهرت بجمالها ، ومن بطلات «الالياذة» .
 كانت زوجة مينيلاس ، لاختطفها باريس ، ابن بريام ، آخر ملوك طروادة ،
 فكانت الحرب التي شنها الاغريق على هذه المدينة . «م»

اولادها ؛ وبالفعل ، انتقمتم كليتمنسترا لابنتها باغتيالهما زوجها ؛ وبدوره يقتل اورستس والدته لينتقم لقتل ابيه والملك .
كذلك تتم تصفية الاب في هملت بطريقة ماهرة ، وتهين والسدة هملت روح القتيل يزواجها السريع من قاتله .

تكن السمة الرئيسية لهذه المصادمات في دخول الانسان في تناقض مع ذاته ، عندما يضرب عرض الحائط بالاخلاق والحقيقة والقداسة . اما عندما لا يكون كذلك هو واقع الحال ، وعلى وجه التخصيص عندما ينشأ الصراع عن انتهاك لاشياء لا تدخل في فئة ما نعتبره بانفسنا اخلاقيا وحرميا ؛ فان النزاع يفقد في فئة كل قيمة وكل اهمية جوهزية . وسوف نعيد الى الازهان بهذا الصدد الواقعة المشهورة في **ماها - بهاراتا** (١٨) ، المعنونة باسم : **نالاس ودامايانتي** . فقد كان الملك نالاس تزوج الاميرة دامايانتي التي كانت تتمتع بامتياز اختيار زوجها المقبل بنفسها من بين جميع طالبي يدها . وفيما كان سائر الخطباء يحومون في الهواء كالجن ، كان نالاس ينتصب فوق الارض ، وقد كان وقوع اختيارها على انسان بشر دليلا على سلامة ذوقها . وثارث ثائرة الجن وطفقوا يترصدون الملك نالاس . وعلى مدى سنوات ما استطاعوا ان يفعلوا به شيئا ، لانه كان يتحاشى ارتكاب اية غلطة . اخيرا ، افلحوا ذات يوم في مباغتته ، اذ بعد ان بال وضع قدمه تهورا على الارض المبللة بالبول . وبموجب التصورات الهندوسية ، فان هذه غلطة فادحة لا مناص من التكفير عنها . وبدءا من تلك اللحظة ، يصبح زمام امره بين ايدي الجن ؛ فينفخ فيه واحد منهم حب المير ، ويؤلب لئلا اخاه

١٨ - ماهاباراتا : ملحمة سنسكريتية من اكثر من ٢٠٠ . ٠٠٠ بيت من الشعر ، تروي حروب كورولا ضد بنداقا ، ومفاخر كريشنا وارجون . « ٢ »

عليه ، واخيرا يخسر فالاس عرشه ويسقط في حضيض البؤس جارا في اذياله زوجته دامياتني . والى هذه النوائب كافة ينضاف ، في وقت ما ، الم الفراق والانفصال عن زوجته . غير انه يفلح ، بعد مغامرات كثيرة ، في استعادة سعادته السالفة . والعلة الحقيقية للنزاع ، وما يشكل نواة القصة ، انما هي تلك الالهانة التي انزلت بشيء له حرمة عند الهندوس ، ولكنه في انظارنا نحن محض لغو وعبث .

ثالثا ، لا يجوز ان يكون الانتهاك مباشرا ، اي ليس من الضروري ان يكون الفعل كفعل ومنظورا اليه بحد ذاته هو من الاساس فعل تصادم : بل هو لا يصبح كذلك الا نتيجة ظروف وشروط معروفة يتم انجازه فيها ، وهي وإيحاء في تعرض وتناقض . روميو وجولييت ، على سبيل المثال ، متحابان ؛ ولا مرية في ان الحب بحد ذاته ليس انتهاكا او فعلة فاضحة ؛ لكنهما يعلمان ان اسرتيهما متباغضتان وفي حالة صراع دائم ، وان اهلما لن يقبلوا ابدا بالزواج ؛ وعن لقاء هذه الاوضاع المتناقضة ينجم التصادم .

ما قلناه ، بصورة بالغة العمومية ، بصدد الحالة العامة للعالم قد يكون كافيا . ولو شئنا ان نقلب المسألة على جميع وجوها ، وأن نأخذ بعين الاعتبار التفاصيل كافة ، وأن نمحص الاوضاع الممكنة قاطبة ، لانسقنا في سيل من التأملات القيمة بأن تقدم مادة لاكثر من فصل . فمن الممكن ، بالفعل ، ابتكار اوضاع وتخيل مواقف الى ما لانهاية ، علما بأن كل فن تتوفر له طاقات وامكانيات خاصة به . فالحكاية ، على سبيل المثال ، تباح لها اشياء كثيرة لا يمكن السماح بها في نوع آخر من التصميم والتمثيل . غير ان ابتكار الوضع او الموقف هو ، بصورة عامة ، نقطة مهمة تشغل بال الفنانين انفسهم وتؤرقهم . وفي ايامنا هذه على وجه الخصوص تطرق آذاننا بكثرة الشكوى من صعوبة العثور على مادة مناسبة لبناء ظروف واوضاع . وقد

بداخلنا الاعتقاد لوهلة اولى بأنه احرى بالشعر ان يدلل على
 اصله بابتكاره بنفسه اوضاعا . لكن هذه الاصالة لا تؤلف
 الجانب الاساسي ، لان الوضع بما هو كذلك ومنظورا اليه بحد
 ذاته لا يدخل بعد في عداد الروح ولا يمثل الشكل الفني بحتر
 المعنى : انما يقدم فقط الشروط الخارجية لتفنع شخصية وتناق
 نفس . اما النشاط الفني بحصر المعنى فيتمثل في صياغة المادة
 التي يقدمها الوضع لاستحداث اعمال وشخصيات . وعليه . لا
 يجوز ان نطالب الشاعر بان يبتكر بنفسه اوضاعا : فهو بذلك لا
 يجلب لنفسه اية ماثرة خاصة ؛ بل ينبغي ان يباح له بان يفس
 من معين ما هو موجود سابقا ، من التاريخ ، من الخرافات
 والاساطير والاخبار ، بله ان يخضع لصياغة جديدة موضوعات
 واوضاعا سبق ان عولجت فنيا . هكذا نجد ان الجانب الخارجي
 من الوضع قد اقتبس في الرسم من قصص القديسين واعيد
 نسخه كما هو مرارا وتكرارا . اما الجانب الفني حقا من هذه
 التمثيلات فاهم بما لا يقاس من ابتكار وضع معين . وبرسنا ان
 نقول الشيء عينه عن فني الحالات والتشابكات التي تستعرض
 امام ابصارنا . وبهذا الصدد ، كثيرا ما كيل المديح والثناء للفن
 الحديث لانه يدلل ، خلافا للقديم ، على خيال مبدع اعظم
 خصوصية بما لا يقاس ؛ وبالفعل نعثر في الآثار الفنية للمصر
 الوسيط وللأزمنة الحديثة على حد سواء على اعظم تنوع وتعاقب
 من الاوضاع والاحداث والمصائر . لكن هذا الفنى الخارجي لا
 يضيف شيئا الى الفن ، لاننا لا نملك ، بالرغم منه ، الا عددا
 زهيدا من المسرحيات والقصائد الملحمية الممتازة حقا . ذلك ان
 المهم قبل كل شيء ليس التابع الخارجي للاحداث وتعاقبها . بل
 يكمن المضمون الحقيقي للعمل الفني في مكان آخر : في التحوير
 الاخلاقي والروحي لهذه الاحداث ، وفي تمثيل الاهواء العميقة
 للنفس والشخصية اللتين تعبران عن ذاتهما من خلال ذلك
 التحوير .

اذا نظرنا الان في ما ينبغي ان يكون بمثابة نقطة انطلاق لدراستنا اللاحقة ، نلاحظ ان خلجات النفس والاهواء هي التي تحول ظروفا خارجية وداخلية معينة الى حالات وتحدد علاقاتها بالوضع . اما الوضع بحد ذاته فقد اوضحنا انه يميز التعيين الى تعارضات وعقبات ومضاعفات وانتهاكات ، بحيث تجد النفس ذاتها مدفوعة دفعا لا يقاوم من قبل الظروف الى **الفعل** ضد ما يشوشها ويعيقها ، ضد ما يعارض غاياتها واهواءها . العمل لا يبدأ اذن الا بدءا من اللحظة التي يغدو فيها سافرا التعارض الذي كان في حالة كمون في الوضع المعين . لكن **العمل** ، باعتدائه على ما هو معارض له ، يدشن الصدام ويؤلب عليه القوة المهاجمة ، مستثيرا بذلك رد فعل مباشرا . وبدءا من هذه اللحظة يدخل المثال في ملء التعيين وملء الحركة ؛ ذلك ان اهتمامين اثنين كانا يعيشان الى هذه الساعة في انسجام وتساوق يتواجهان من الان فصاعدا في صراع ويتطلبن ، في تنافيهما المتبادل ، حلا توفيقيا .

هذه الحركة ، منظورا اليها في مجملها ، لا تعود داخلة في نطاق الوضع ومنازعاته ، بل توجب تمحيص ما كنا اسميناه آنفا بالعمل بحصر المعنى .

- ٣ -

العمل

في التسلسل الذي اخذنا به ، يحتل **العمل** المرتبة الثالثة بعد الحالة العامة للعالم والوضع المتعين . وقد كنا رأينا ، في الفصل السابق ، ان العمل يفترض

وجود ظروف تؤدي الى مصادمات ، مع افعال وردود افعال .
واذا ما قامت هذه الظروف ، كان من الصعب ان نتوقع اي سن
ينبغي ان يبدأ العمل . اذ ان ما يبدو للهولة الاولى بداية، قد لا
يعدو بدوره ان يكون نتيجة مضاعفات سابقة ، ومن المحتمل ان
هذه المضاعفات هي التي تقدم نقطة الانطلاق ، هذا الا اذا كانت
هي نفسها نتيجة مصادمات سابقة ، الخ . ففي بيت اغامنون،
على سبيل المثال ، تكفر افيجينيا في اوليدا عن اخطاء الاسرة
ومصائبها . ومن الممكن ان نعتبر ان البداية هنا هي انعاذ ديانا
لافيجينيا واقتيادها اياها الى توريدا (١٩) ؛ لكن هذه الواقعة هي
نفسها عاقبة مضاعفات سابقة ، وعلى وجه التعيين عاقبه
التضحية التي تمت في اوليسا ، والتي استوجبتها بدورها
الاهانة التي الحقها باريس بمينيلاس حين اختطف هيلانة ،
وهكذا دواليك وصولا الى بيضة ليدا المشهورة (٢٠) . كذلك
فان نقطة الانطلاق للموضوع المعالج في افيجينيا في توريدا (٢١)
هي مقتل اغامنون وجملة الماسي التي كان مسرحها بيت
تانتالوس . كذلك الامر فيما يتعلق بمجموعة اساطير مدينة طيبة.
ولعل الشعر هو وحده الذي يستطيع عند الاقتضاء ان يؤدي

١٩ - تقول احدى الروايات ان اليجينيا التي اراد والدها ان يضحى بها
لاله الربح لم تمت ، بل انقلتها الالهة ديانا بان وضمت مكانها طيبة ، وجعلتها
كاهنة لها في توريدا . «م»

٢٠ - ليدا : من الميتولوجيا الاغريقية ، زوجة تاندار ملك اسبرطة .
احبها زفس فاخذ شكل بجمة ليضاجعها ، ومنه انجبت كاستور وبولوكس
وعبلانة وكليمنسيرا . «م»

٢١ - استوحى يوربيدس مسرحيتين من قصة افيجينيا ، هما «افيجينيا
في اوليسا» و«افيجينيا في توريدا» . «م»

المهمة التي تتطلب تمثيل العمل مع جملة الظروف التي سبقتها والتي يشرط كل شرط منها الشرط الذي يليه . غير ان الشعر لو سلك هذا المسلك لما افلح الا في ان يكون مملا ، ومن المسلم به بوجه العموم ان احتكار التفاصيل ينبغي ان يترك للنثر ، بينما يفترض بالشعر ان يزج بالقارئ او بالمستمع مباشرا في قلب الاشياء *in Medias Res* . الا انه ليس من صالح الفن على كل حال ان يتخذ نقطة انطلاق له البداية الخارجية الاولى لعمل معين ، وهذا لسبب وجيه وهو ان هذه البداية ما هي ببداية الا قياسا الى التطور الطبيعي والخارجي للحدث ، وانما عندما نربط العمل بها لا نكون قد اخذنا بعين الاعتبار سوى وحدة الحدث الاختبارية ، وليس المضمون الحقيقي للعمل . والوحدة تبقى بعد خارجية صرفا في الحالات التي ترتبط فيها شتى الاحداث بعضها ببعض عن طريق فرد واحد . صحيح ان جملة الظروف والافعال والمصائر تشكل عوامل تكوين الفرد ، لكن طبيعته الحقيقية والنواة الحقة لفرديته الاخلاقية والنفسية لا تحتاجان ، كيما تتظاهرا وتفصحا من كنههما ، الا الى وضع وموقف واحد كبير يكشف لنا عن الماهية الفعلية لهذا الفرد ، بينما ما كانت لنا به معرفة سابقا الا من خلال اسمه وصفاته الخارجية .

اذن ليس الى تلك البداية الاختبارية ينبغي ان نرجع اصل العمل ، بل يجب ان نسمى الى فهم الظروف التي حركت نفس الفرد وكشفت له من حاجاته الذاتية فنجم عنها التصادم الذي يتخبط فيه هذا الفرد والذي يبحث له من حل ، وهذا ما يشكل العمل بحصر المعنى . في *اللياقة* ، على سبيل المثال ، يبدا هوميروس للحال بتحديثنا من غضب آخيل ، من دون ان يتوقف عند الاحداث السابقة وسيرة حياة البطل . ويجعلنا نشهد للحال النزاع ويطلق في اثاره اهتمامنا ، حتى بما لا يقوله وبما يشكل خلفية لوحته ان جاز التعبير .

والحال ان تمثيل العمل بصفته حركة شاملة تتألف من فعل ورد فعل وحل للنزاع يعود الى الشعر بوجه الخصوص ، لان الفنون الاخرى لا تستطيع ان تسنوع سوى آن واحد من مجرى العمل . ومن هذا المنظور ، يمكن ان يتراءى لنا انها تتجساور الشعر بغنى وسائلها ، على اعتبار ان هذه الوسائل تنبج لها ان تمثل لا الشكل الخارجى فحسب ، بل ايضا التعبير عن المسالك والمواقف ، وكذلك الانطباعات التي تحدثها هذه المسالك والمواقف في الاشخاص المحيطين والكيفية التي تنعكس بها المسالك والمواقف اياها في الاشياء المحتشدة من كل صوب وحذب . بيد ان هذه لا تعدو ان تكون وسائل تعبيرية لا تضاهي فني الوضوح والجلاء الوسائل التي في متناول الشعر . فالعمل هو اجلى كاشف للفرد ولاعمق ما فيه ؛ وبالععمل يظهر الفرد للعيان ويحقق الجانب الاكثر حميمية من كينونته ؛ وبما ان العمل من طبيعة روحية ، فانما في التعبير الروحي ، في الكلام ، ياتسي تمثيله على اعظم قدر من الوضوح والتعبن .

يسود الاعتقاد بصورة عامة بان العمل يمكن ان يتنوع الى ما لا نهاية . لكن الاعمال التي تصلح في الواقع للتمثيل الفئسي محدودة عدديا ، لان الفن لا يعنى الا بالاعمال التي تستوجبها الفكرة .

من هذه الزاوية ينبغي ان نميز في العمل . من حيث هو مدعو الى تقديم موضوعات للفن ، ثلاث نقاط رئيسية تنبج مما سيأتي . وبصورة عامة ، ان الوضع والنزاع هما اللذان يقومان له مقام المنبئ والمحرض ؛ لكن الحركة ذاتها والنعرض الذي يتكون في قلب المثال في مجرى نشاطه لا ينشآن الا عن رد الفعل . وهذه الحركة تضم :

اولا ، القوى العامة التي تشكل المضمون والهدف الاساسيين لما يحفز على العمل .

- ثانيا ، تحريك هذه القوى من قبل الفرد الفاعل .
ثالثا ، لقاء هذه القوى العامة وهذا النشاط .

١ - القوى العامة للعمل .

مع اننا ما نزال ، في دراستنا للعمل ، في الطور السذي يعارض فيه المثال نفسه بنفسه من خلال تعينه ، يبقى كل حد من حدود هذا التعارض حاملا مع ذلك لبصمة المثال وداخلا في نطاق العقل والعدل ، وذلك طبقا لمفهوم الفن بالذات ، كما يتحقق في الجمال الحق . ومن المحتم ان تدخل اهتمامات الشخصية المثالية في صراع فيما بينها ، على اعتبار ان قوى بعينها تعارض قوى غيرها . وهذه الاهتمامات تتطابق بالفعل مع القوى الكونية والابدية للحياة الروحية ، مع الحاجات الاساسية للنفس الانسانية ، مع غايات النشاط التي هي ضرورية ومشروعة وعقلانية في ذاتها ، وهذا بالتحديد ما ينزلها منزلة القوى الكونية . هذه القوى ما هي بالالهي المطلق ذاته ، بل هي بنات فكرة مطلقة ، وانما لهذه الصفة تدبير بالتأثير الذي تمارسه وبالقيمة التي تمثلها . انها اولاد الحقيقة الكونية الوحيدة ، وفي الوقت نفسه آراء خصوصية ومتعينة من هذه الحقيقة . ويحكم تعينها فانها قابلة لان تدخل في تعارض فيما بينها ، لكن يبقى عليها ، رغم هذا التعارض ، وكما تظهر بمظهر المثال المتعين ، ان تستعمل هي ذاتها على شيء ما جوهري . وتلك هي حال موضوعات الفن الكبرى : الاسرة ، الوطن ، الدولة ، الكنيسة ، المجد ، الصداقة ، الطبقة الاجتماعية ، الكرامة ، وفي المضممار الرومانسي ، الشرف ، الحب ، الخ . قد تختلف هذه القوى بدرجة القيمة التي تملكها ، لكن لا مناص من ان تكون جميعها عقلانية . وهي في الوقت نفسه قوى النفس الانسانية ، ومن

الضروري تعرفها بهذه الصفة ، ومن الواجب تشجيع تظاهرها وتنشيطها . غير أنه لا يجوز اعتبارها حقوقا أقرها تشريع وضعي . ذلك أن التشريع الوضعي يتعارض من جهة أولى ، كما كنا رأينا ، مع مفهوم المثال ونمط تحققه ؛ ومن الجهة الثانية يمكن لمضمون الحق حتى أن يكرس ما هو جائز في ذاته ، والجور لا يتحول إلى عدل بمجرد اضعاف قوة القانون عليه . أن القانون الوضعي يخلق حالة من العنف والاكراه تتعارض والمثال . وكما يكون للقوة الحق في تثبيت نفسها وفرض ذاتها ، فلا بد أن يكون لها طابع عقلائي . والقوى التي نتحدث عنها ليست قوى تعمل من الخارج ، بل هي قوى جوهرية تحمل في ذاتها المضمون الحقيقي للوجود الإنساني . أنها الدافع الوحيد للعمل ، وتمثل في هذا العمل ما هو قيد التحقيق المتواصل .

تلكم هي ، على سبيل المثال ، طبيعة الاهتمامات والأهداف التي تتضارب وتتصارع في اثينفونا سوفوكليس . فقد كان الملك كريون ، بصفته رئيسا للدولة ، قد نهى بقوة عن أداء مراسم الدفن لابن أوديب (٢٢) الذي قدم إلى طيبة بصفته عدوا للوطن . ولقد كان لهذا التحظر ، بكل تأكيد ، ما يسوغه ، إذ كان الأمر يتعلق بالمدينة برمتها . لكن اثينفونا كانت تدب فيها قوة أخلاقية مماثلة : حبها المقدس لأخيها الذي ما كانت تريد أن تتركه بلا قبر فيبقى طعمة لجوارح الطير . ولو لم تقم بواجب الدفن لكأن انتهكت البر العائلي ؛ لذا تحدث تحظر كريون .

صحيح أن التصادمات يمكن أن تحدث بطرق بالغة التنوع ؛ لكن ضرورة رد الفعل لا يجوز أن تملأها أسباب غريبة أو جارحة ؛ بل ينبغي أن ترتكز إلى أساس من الحصافة والعدل . لهذا نقول

ان التصادم الوارد ذكره في هنري السكين ، وهي قصيدة
 المانية معروفة لهارتمان فون دير آو (٢٢) ، يجرح المشاعر
 حقاً . فالبطل ، بعد ان يقع فريسة داء عضال ، يقصد رهبان
 سالرنو طلباً للشفاء . فيطلبون ان يضحى انسان بنفسه عنه بملء
 ارادته ، اذ انه لا يستطيع ان ينال الشفاء الا بتضحية قلب
 بشري . وتقبل صبية فقيرة ، مولعة بحب الفارس ، بان تموت
 عنه وتذهب معه الى ايطاليا . وهذا كله في غاية من الهمجية من
 اوله الى آخره الى حد ان حب الفتاة الهاديء وتفانيها المؤثر لا
 يحركان في قلوبنا وتراً . لقد كانت التضحية البشرية لدى
 القدامى ايضا مولدة للتصادمات ، نظير قصة افيجينيا التي
 تتضمن تضحيتها هي نفسها وتضحية اخيها ؛ لكن هذا النزاع
 يرتبط ، من جهة اولى ، بطروفي اخرى مشروعة بحد ذاتها ،
 ويمثل لانظارنا ، من الجهة الثانية ، في مظهر عقلائي ، بمعنى ان
 افيجينيا واخاها يتم انقاذهما في النهاية ؛ وبذلك تتحطم قوة
 هذا التصادم الجائر ، كما تتحطم ايضا في قصيدة هارتمان التي
 تحدثنا عنها للتو ، لأن الفارس هنري ، الذي ابى ان يقبل تضحية
 الفتاة ، يجد سبيله الى الشفاء على يد الله ، كما تفوز الفتاة
 بالكفاة على حبها الوفي .

هذه القوى الموجبة التي تحدثنا عنها تعارضها قوى اخرى :
 قوى السلبية والشر . بيد انه لا مكان في التمثيل المثالي لعمل
 ما للسلبى بوصفه مضماراً أساسياً لرد الفعل الضروري . ومن
 الممكن ان يكون واقع السلبى مطابقاً لماهيته وطبيعته ، لكن حين
 يكون المفهوم الباطن والهدف لاغيين بحد ذاتهما من الاساس ،

٢٢ - هارتمان فون آو : اول شاعر نملي في اللغة الالمانية ولد في حوالي

١٢١٠ - ١٢٢٠ . م

تنضاعل اكثر ايضا قدرة القبح الباطن على ان يظهر للعيان الجمال الحق في واقعه الخارجي . ولا ريب في ان سفسطة الاهواء تستطيع ان تستفيد من مرونة الشخصية وقوتها وحزمها لتسبغ على السالب ظاهرا موجبا ، لكنها لا تفلح الا في ان توحى الينا بصورة رمس مبينض . ذلك ان السالب المحسض شاحبه ومسطح ، ولا يخلف لدينا سوى الخيبة او الاشمئزاز ، حتى وإن استخدم كدافع الى عمل او كوسيلة الى استثارة رد فعل من جانب الغير . وقد يكون كل ما ينطوي عليه الافراط في استعمال القوة من وحشية وشقاء وقسوة مبررا ومقبولا في التصور اذا ما ارتكز الى عظمة شخصية غنية بالمضمون والى عظمة اهدافها؛ لكن الشر والحسد والغيرة والجبن والخسة كريمة منفرة ليس الا . لذا فان الشيطان وجه غير قابيل للاستعمال جماليا . وبالفعل ، ما الشيطان الا الكذب مجسدا ، اذن شخص فسي الدرك الاسفل من الإسفاف . كذلك فان جنيات الكراهية وغيرها من الرموز المشابهة هي بدورها قوى ، لكن عارية من الاستقلال الايجابي ومن الثبات ؛ ولهذا السبب بالدات لا تصلح للتمثيل المثالي ، وان يكن بين مختلف الفنون ، من هذا المنظور ايضا ، فروق كبيرة من حيث طريقتها في جعل موضوعها في متناول الحدس مباشرة : فما هو مباح ، بالفعل ، لبعض الفنون ليس مباحا لغيرها . والشر ، بوجه العموم ، عابر من الفائدة والمضمون ، اذ لا يمكن ان ينجم عنه سوى سالبية ودمار وشقاء ، بينما المفروض بالفن الحق ان يكون تمثيل الانسجام والتساق . والدنائة بصورة رئيسية هي الجديرة بالازدراء ، لاهها تاتى من الغيرة مما هو نبيل ومن الكراهية له ، ولانها لا تتردد في ان تحول قوة مشروعة بذاتها الى وسيلة لاشباع هوى خبيث او معيب . لذا لا يعرض كبار شعراء العصور القديمة وفنائها لانظارنا ابدا مشهد الخبائة والفساد ، بينما يقدم شكسبير ، على

سبيل المثال ، في الملك لير الخبائة بكل قبجها . فالعجوز لير
يقسم مملكته بين بناته ، وهو على قدر كافٍ من السذاجة
ليصدق تملقهن وزلفاهن من دون أن يحزر الوفاء الكامن وراء
صمت كورديليا (٢٤) . وقد كان بعمله هذا قد برهن أساسا
على الغباء والزيف ، لكنه يفقد رشده تماما حين تقابله بناته
الأخريات وأزواجهن بنكران للجميل ومروق منكر . كذلك يسمى
أبطال التراجيديات الفرنسية الى اقناعنا ، بكلام مسرف نفسي
تفخيمه ، بأن دوافعهم الى العمل عواطف هي من أنبل العواطف
واسماها ، ويتكلمون بقدر كبير من التباهي والتفاخر عن شرفهم
وعزة أنفسهم ، لكننا لو انعمنا النظر عن كذب في حقيقتهم
وحقيقة ما يفعلونه ، لأدركنا بسرعة أن تصريحاتهم محض فخفة
وبجح . وفي أيامنا الحاضرة على وجه الخصوص أصبحت
التمزقات والتقلبات الداخلية ، التي عنها تنشأ النشاطات
الصارخة ، درجة دارجة ، الشيء الذي تولد عنه ثنكيت اسود
وتهكس فظ ، من معينهما غرف بنهم ، على سبيل المثال ،
تيودور هوفمان (٢٥) .

القوى الإيجابية والجوهرية هي التي ينبغي اذن أن تشكل
المضمون الحقيقي للعمل المثالي . لكن هذه القوى المحركة لا يجوز
تمثيلها في عموميتها ؛ صحيح أنه كلما تحقق العمل وتظهر
للخارج بدت أكثر فأكثر بصفاتها أثناء أساسية من الفكرة ، لكن
تمثيلها الكامل يستوجب أن تتلبس شكل أفراد مستقلين ، وإلا

٢٤ - معلوم أن الملك لير يحرم من الإرث صفى بناته ، كورديليا ؛ لصالح
بنتيه الكبيرين غونريل وريغان . «م»

٢٥ - أرنست تيودور هوفمان : كاتب ومؤلف موسيقى المانسي
(١٧٧٦ - ١٨٢٢) ، له أوبرات وقصص مسرقة في غرايتها («كسارة البندق» ،
«ملك الجردان» ، «أميرة برامبلا» ، الخ) . «م»

فانها تبقى في حالة افكار عامة او تصورات مجردة لا تمت بصلة الى مضمار الفن . وان كانت لا تدين بأصلها الى عسف الخيال المحض ، فان هذا الاخير يسبغ عليها على كل حال طابعا من التعمين والتفرد ، شرط عدم الشطط الى حد تحويل هذين الاخيرين الى كيانات قائمة بذاتها ، لان تحويلا كهذا يفقدهما داخليتهما الذاتية ويقذف بهما في جميع تعقيدات الوجود المتناهي . فتعيين الفردية ، اذا ما بولغ به الى هذا الحد ، فقد اي مبرر للوجود .

تقدم الالهة الاغريقية اسطع مثال على سيطرة القوى العامة التي تمارس سلطانها باستقلال . فايّا تكن الصورة التي تقدم بها هذه الالهة لنا ، نجد ان الصفو والغبطة يبقيان تعبيرها الدائم الذي لا يحول ولا يتبدل . صحيح انه يحدث لها ، بصفتها آلهة فردية وخاصة ، ان تتقاتل وتتصارع فيما بينها ، لكنها في حقيقة الامر لا تحمل ابدا هذه الصراعات والمعارك على محمل الجدل ، بمعنى انها لا تركز كامل قوة شخصيتها وكامل حماسها على هدف معين تريد له ان يتحقق مهما غلا الثمن ، كما لو ان خلاصها او هلاكها رهن بانتصارها او هزيمتها . انها لا تتدخل الا لماما ، وتدخل في بعض الحالات العينية مصلحتها الخاصة بمصلحة معينة ، لكنها لا تتردد ، متى ما راقها ذلك ، في ان تترك الاشياء تتابع مجراها ، وفي ان تنسحب الى اعالي اولمبيا من دون ان تفقد شيئا من صفوها . هكذا نرى آلهة هوميروس تتواجه في حروب ومعارك ؛ وهذا وجه من وجوه تعيينها ، لكنها تبقى رغم ذلك محبوة بتعيين عام . المعركة على سبيل المثال لا تلبث ان تحمي وطيسا ؛ الابطال يتقدمون الواحد تلو الآخر وسرعان ما يتوارون عن الانظار في المعركة والبلبلية العامتين ؛ ولا يعود ثمة مجال لتمييز السمات الخصوصية ؛ وتلدوب الاصوات الخاصة في لججة مبهمه توحى بها روح عامة :

وسر ذلك ان القوى العامة ، الالهة نفسها ، تكون قد تدخلت في الصراع في تلك الساعة . وقد لا يكون مستبعدا ، بحكم فردية شكلها ، ان تجد نفسها وقد زج بها في ما هو عارض ، لكن بما ان الالهي والعزم يقيان طابعها الغالب ، فان الجانب الفردي فيها خارجي الى حد لا يسمح له بالارتقاء الى ذاتية داخلية حقيقية . وما التعمين سوى شكل مضاف الى الالهية . بيد ان ذلك الاستقلال وذلك الصفو الذي لا يتأثر بشيء اللذين نتحدث عنهما يعطيان الالهة تلك الفردية اللدائية المطاوعة التي بفضلها تستطيع ان تضرب صفحا عما هو متعين فيها . غير ان آلهة هوميروس ، التي تتعاطى نشاطات متنوعة تسمح لها بهذا الاهتمامات والاحداث البشرية وحدها ، لا تدل في الواقع المعني على اي دأب وثبات . بل اننا نجد لدى الالهة الاغريقية خصائص لا تقبل ارجاعا الى المفهوم العام لهذا الاله المحدد او ذاك : فعمطارد ، على سبيل المثال ، هو قاتل ارفس ، وابولون يقتل عطايا ، ولجوبيتر مغامرات غرامية لا عد لها ، وهو يشد وثاق جونون الى سندان ، وهلم جرا . وجميع هذه القصص ، وكثير سواها من النوع نفسه ، ما هي ، ان صح التعبير ، سوى كسوة خارجية ابتكرها علم الرموز والمجازات لإبـسـراز الجانب الطبيعي من الالهة ، وسوف تتاح لنا الفرصة لدراسة اصلها عن كـتـب .

في الفن الحديث تـلـفـى ايضا تصور قوى متعينة وعامة في آن معا . لكن هذه القوى لا تعدو ان تكون في اغلب الاحيان رموزا خاوية وباردة للكراهية ، على سبيل المثال ، للحسد ، للغيرة ، للفضائل والذائل بوجه العموم ، للايمان ، للرجاء ، للحب ، للوفاء ، الخ ، وبالاختصار رموزا لا نوليها تصديقا لانها لا تطابق شيئا واقعيا حقا . اما ما يمكن ان يشير اهتمامنا بصمق في ابداعات الفن فهو اللدائية العينية ، بحيث لا يكون لتلك التجريدات من قيمة في نظرنا الا اذا استمدتها ، لا من ذاتها ، لا

مما هي كائنة عليه ، بوصفها تجريدات ، وانما ، بوصفها آتاء ومظاهر من الطبع البشري ، من خصوصيته وكنيته . ان الملائكة لا يتمتعون بنفس صفة العمومية او بنفس المدلول الذي لمارس او فينوس او ابولون ، الخ ، او لاوقيانوس (٢٦) وهيليوس (٢٧) ، لكن الملائكة ، من حيث هي مواضع للتصور ، لهي كذلك بصفتها خدما خصوصيين لكائن إلهي جوهري واحد لا يقبل القسمة الى فرديات مستقلة ، نظير مجمع الآلهة الاغريقية . لذا ليست قوى موضوعية مستندة الى ذاتها وممثلة لأفراد بشريين هي التي تعرض نفسها لحدسنا الحسي ، بل يتألف المضمون الاساسي للتصور اما موضوعيا من إله واحد أحد ، واما خصوصيا وذاتيا من شخصيات وأعمال بشرية ، فيها يحقق ذاته . هذا التفرد ، هذا الانقسام الى فرديات مستقلة هو ، على وجه التحديد ، في اساس التصور المثالي للآلهة وفي أصله .

ب - الأفراد الفاعلون .

ما دام الامر يتعلق بالآلهة ، او بالآخرى بتصورها المثالي ، كما عرضناه في خطوطه العريضة ، لا يعاني الفن من اية صعوبة في الحفاظ على المثالية المطلوبة . لكن صعوبة فريدة تبرز ما ان يتصدى الفن للنشاط العيني . فالآلهة ، والقوى العامة بما هي كذلك ، هي بالفعل مصدر الحركات والاندفاعات ، لكن النشاط الفردي لا يخص ، في الواقع ، هذه القوى ، بل الانسان . هكذا

٢٦ - اوقيانوس : إله المحيطات عند الافريق والرومان . «م»

٢٧ - هيليوس : إله الشمس والتور عند الافريق . «م»

نجد انفسنا في مواجهة كيفيتين متميزتين . فلدينا ، من جهة اولى ، القوى العامة في جوهريتها المكتفية بذاتها ، وبالتالي المجردة ؛ ولدينا ، من الجهة الثانية ، الفردية البشرية التي اليها يرجع القرار الاخير الذي يتمخض عن الفعل . وانها لحقيقة واقعة لا تقبل جدالا ان القوى الابدية والسائدة محايثة لانا الانسان وتشكل الجانب الجوهرى من شخصيته ؛ لكن بقدر ما تكون متصورة ، في إلهيتها ، في أشكال متفردة ، محددة الحدود بعضها بالنسبة الى بعض ، تصبح علاقاتها بالفرد خارجية . من هنا تولد الصعوبة الرئيسية . فتنة شيء ما متناقض ، بالفعل ، في هذه العلاقات بين الانسان والآلهة . فمن جهة اولى يرجع المضمون المنسوب الى الآلهة الى الانسان ذاته ، ويطلق هذا الهوى او ذاك من أهوائه ، هذا القرار او ذاك من قراراته ، كما يطابق ارادته ؛ اما من الجهة الثانية بالمقابل ، فان الآلهة متصورة على انها موجودة بذاتها ، لا قوى مستقلة عن الفرد فحسب ، بل قوى معينة وموجهة له ، بحيث ان نفس التعينات تمثل تارة في شكل فردية إلهية مستقلة ، وطورا كتعبير عما هو انساني الى اعلى درجة . وهذا لا يخاو من بعض الضرر باستقلال الآلهة الحر ، وكذلك بحرية الافراد الفاعلين ؛ وحينما نعرض الى الآلهة سلطة إمرة وقيادة ، فان الاستقلال الانساني هو الذي يتأذى بوجه خاص ، اذ هو الذي يشكل الشرط الاساسى الذي يتطلبه مثال الفن . هذه العلاقة هي عينها التي تلفاها في التصورات الدينية للمسيحية . فمما نقوله ، على سبيل المثال ، ان روح الله تقود الى الله . لكن الجانب الحميم من الانسان يمكن ان يبدو في هذه الحال وكأنه تربة سالبة خالصة ، تنفعل بفعل روح الله ، الشيء الذي يعنى الفناء الارادة الانسانية التي تتجرد على هذا النحو من حريتها ، على اعتبار ان القرار الالهى الذي بموجبه يمارس ذلك الفصل يبقى بالنسبة الى الانسان نوعا من القدر *Fatum* ، انباء

غائب عنه كل الغياب .

إذا تصورنا إذن هذه العلاقة على أنها هي العلاقة القائمة بين إنسان فاعل وبين الله الذي تظل جوهريته خارجية بالنسبة إلى هذا الإنسان ، نكون قد أخذنا بحل هو في غاية من السطحية ، إذ أن الله هو الذي يأمر بموجب هذا التصور ، وما على الإنسان إلا أن يطيع . وحتى الكبار من الشعراء لم يفلحوا على الدوام في الارتفع إلى ما فوق هذا التصور لخارجية الآلهة بالنسبة إلى البشر . فلدى سوفوكليس ، على سبيل المثال، يصر فيلوكتيتس، حتى بعد أن كشف خدعة أوليسس ، على قراره بعدم التقدم إلى معسكر الاغريق ، إلى أن يأمره هرقليس ، بتدخل خارجي Deus ex Machina ، بأن يستجيب لرغبة نيوبتوليموس (٢٨) . وبدهي أن مضمون هذه الواقعة معتل تعليلا كافيا ، بل أن الواقعة بحد ذاتها منتظرة ومتوقعة ، لكن بالنظر إلى الكيفية التي تحدث بها ، فإنها تبقى غريبة وخارجية بالنسبة إلى المضمون ، وسوفوكليس ، في أرقى مآسيه ، لا يستخدم أبدا هذه الطريقة التي من نتيجتها ، فيما لو بولغ فيها قليلا ، أن تحول الآلهة إلى آلات ميتة (٢٩) ، والافراد إلى محض ادوات لارادة خارجية . في الشعر الملحمي أيضا نرى الآلهة تتصرف بطريقة تبدو

٢٨ - نيوبتوليموس : اسم آخر لبيروس، وهو في الميتولوجيا الاغريقية ابن اخيل . وقد تزوج ، بعد الاستيلاء على طروادة ، من اسيرته اندوماكه ، امرأة هكتور . «م»

٢٩ - معلوم أن المرح الاغريقي كان يلجأ احيانا إلى انزال الآلهة على خنبة المرح بواسطة آلة وجبل ، وهذه الطريقة هي التي تمسرف باسم Deus ex Machina . «م»

خارجية بالنسبة الى الارادة الانسانية . فهرمس (٢٠) ، على سبيل المثال ، يرافق بريام (٢١) الى عند أخيل ، وابولون يضرب باتروكلس (٢٢) بين كفيه ويضع على هذا النحو نهاية لحياته . وكثيرا ما تستخدم ايضا سمات ميتولوجية ، بحيث تقوم للفرد مقام الكينونة الخارجية . فام أخيل ، على سبيل المثال ، تغطسه في الستيكس (٢٣) ، مما يعطيه المناعة ويجعله غير قابل للانجراح حتى عرقوبه . ولو اعطينا هذه الاسطورة معنى مقبولا من العقل ، لاحظنا انها تنفي الشجعة والبسالة ، فتكف بطولية أخيل عن ان تكون صفة روحية لتغدو محض صفة جسمانية . وهذا النمط من التمثل اكثر تبريرا في الشعر الملحمي منه في الشعر المسرحي ، لان الجانب الداخلي في الاول يمارس على النية التي تتحكم بتحقيق الاهداف تأثرا اقل ، ولان الخارجي يلغى بصورة عامة في الشعر الملحمي حقلا اوسع ليطاھر . وعلى كل ، لا يجوز لنا ان نستخدم اشباه هذه التأويلات العقلانية الا باكبر قدر من الحذر والتحفظ ، لان مؤداها تقويل الشاعر لقوا

-
- ٣٠ - هرمس إله الغريقي ، ابن زئس ومايا ، وهو عند اللاتين عطارد .
كان رسول الالهة ، وإله الفصاحة والتجارة واللصوص . «م»
- ٣١ - بريام : من الميتولوجيا الاغريقية ، آخر ملوك طروادة . والد هكتور وباتريس وكاسندرا . استحصل من أخيل على وعد بإعادة جثة هكتور اليه . قتلته بيرهوس بعد الاستيلاء على طروادة . «م»
- ٣٢ - باتروكلس : في الميتولوجيا الاغريقية صديق أخيل ، لقي مصرعه على يد هكتور ، فانتقم له أخيل بان قتل هذا الاخير . «م»
- ٣٣ - البتيكس : نهر مقر ارواح الموتى لدى الاغريق ، يلف حوله سبع مرات ، ومن يغطس في مياهه يصبح منيعا على الاذى . «م»

لم يكن في نيته بكل تأكيد ان يقوله ، وهو ان ابطاله ما كانوا بابطال ؛ ذلك ان العلاقة الشعرية بين البشر والآلهة تظل قائمة . حتى في الحالات الماثلة لتلك التي استشهدنا بها . وبالمقابل ، يعلن النثري عن ظهوره سريعا حين تكون القوى ، المثلة على انها مستقلة ، خاوية في الوقت نفسه من الجوهر ومحض نتاج لمخيلة عسفية ولغرابة زائفة . الاصاله . وفي هذه الحال تسقط اما في مضمار المعتقدات الباطلة ، واما في مضمار الجهالة .

ان العلاقة المثالية الشعرية حقا تكمن في وحدة هوية الآلهة والبشر التي ينبغي ان تكون ظاهرة ، وهذا بينما تمثل القوى العامة على انها مستقلة ولا ضلع لها بفرديه البشر واهوائهم . فمضمون الآلهة لا بد ان يتكشف للعيان على انه مضمون الافراد انفسهم ، بحيث تبدو القوى السائدة ، من جهة اولى ، متفردة في ذاتها ولذاتها ، وتطرح نفسها ، من الجهة الثانية ، على انها محايدة لروح الانسان وشخصيته ، وان تكن خارجية عنه . وعليه ، تكمن مهمة الفنان في حل هذا التعارض الظاهري ، او بالاولى في خلق رابطة دقيقة بين القوى العامة والانسان ببيانه ، على وجه الخصوص ، ان نقطة الانطلاق تكمن فعلا وحقا في النفس الانسانية ، وبإبرازه في الوقت نفسه ، في شكل متفرد ، العام والاساسي الذي تقع هذه النفس تحت سلطانه . من الواجب ان تتظاهر نفس الانسان في الآلهة التي تمثل ، في اشكال عامة ومستقلة ، ما يوجد ويجيش في الاعماق . ذلك ان الآلهة هي قبل كل شيء آلهة النفس البشرية واهوائها . فحين نقرا ، لدى مؤلف من العصور القديمة ، ان فينوس وآمور قد استرقا قلب انسان ، فمن الثابت في هذه الحال ان فينوس وآمور متصوران كقوى خارجية عن الانسان ، لكن الحب بما هو كذلك هو مصدر للانفعالات يخصص النفس البشرية ، بل اعمق طبقاتها واكثرها حميمية . وكثيرا ما يسدور الكلام ،

بالطريقة نفسها ، عن الاومينيديات (٢٤) . فنحسن تصور اولاً
 العذارى المنتقمات في صورة جنيات يلاحقن المجرم من الخارج .
 لكن هذه الملاحقة تقوم بها في الوقت نفسه جنية داخلية قابضة في نفس
 المجرم ، وسوف كليس يتحدث بالفعل عن الجنيات بوصفهن شطرا
 من داخل الانسان ، وإليه يعود أمرهن . على هذا النحو نجد ان
 الاسم المعطى لاوديب في اوديب في كولونا (البيت ١٤٣٤) هو
 اريبنجس . وهذه اللفظة تفيد في الدلالة على لعنة الاب وعلى
 قوة نفسه الجريح . نخطيء اذن ونصيب في آن معا حين نعتبر
 الالهة بوجه عام اما خارجية تماما بالنسبة الى الانسان ، وإما
 كقوى محايثة لكنونته الداخلية . ذلك ان الالهة هي الشيطان
 معا . لذا تتداخل لدى هوميروس افعال الالهة وافعال البشر ؛
 فالالهة ، في الوقت الذي يبدو عليها فيه وكأنها تنجز افعالا
 خارجية وغريبة عن الانسان ، لا تفعل من شيء في الواقع سوى
 انها تظهر ما يشكل جوهر نفسه بالذات . ففي الإلياذة ، على
 سبيل المثال ، حين يشاء أخيل ان يشهر سيفه على اغاممنون ،
 تظهر أثينا (٢٥) خلفه ، من دون ان تكون مريضة لاحد سواه ،
 وتمسك به من صغيرته الذهبية . وبالفعل ، ان هيرا (٢٦) ، التي
 تحمي أخيل واغاممنون على حد سواء ، كانت قد بعثت بها من
 الاولب ، فبدأ تدخلها مستقلا كل الاستقلال عن مزاج أخيل .
 لكننا نستطيع ان نتخيل بسهولة ، من جهة أخرى ، ان ظهور

-
- ٢٤ - الاومينيديات : إلهات الانتقام لدى الافريق ، واسم ماساة
 لاسكيلوس . «م»
 ٢٥ - أثينا : إلهة الفكر والفن والعلم الافريقية ، ابنة زوس ، باسمها
 سميت مدينة أثينا ، وهي عند الرومان ميثرا . «م»
 ٢٦ - هيرا : إلهة الزواج عند الافريق ، زوجة زوس ، وهي عند الرومان
 جونون ، رمز سيادة الام . «م»

ايننا المفاجيء يعني بكل بساطة ان اخيل نفسه ، بعد ان تمالك نفسه واستعاد هدوءه ، عدل عن الاصغاء لصوت الغضب ، وان القصة كلها قد دارت في نفس اخيل . ويلمح هوميروس بنفسه الى ذلك حين يقول في ابيات سابقة (اللياذة ، القسم الاول ، البيت ١٩٠) : «استولى الحزن على ابن بيليوس» (٢٧) ، وفي صدره العامر بالرجولة تارجح قلبه بين مقصدين . هل ينتضي السيف الباتر ، الممدود على طول فخله ؟ فيدفع بالآخرين (المجلس) الى ان يهبوا وقوا ، ويقتل هو الاتريدي (٢٨) ، ام يسكن روعه ويكبح غضبه ؟ .

هذا التسكين الداخلي للغضب ، هذا الوقف المفاجيء الذي يفرضه شيء ما آخر على الغضب الذي كان كل كيان اخيل يضح به ، يحق للشاعر اللحى ان يمثلها ايضا على انها نتيجة احداث خارجية . في هذا المظهر ذاته تنبدي ، في الاوديسة ، مينرفا وهي ترافق تليماك (٢٩) . وفعل المرافقة هذا هو بحد ذاته صعب التصور كفعل يتم في نفس تليماك ، وان يكن ثمة وجود هنا ايضا لرباط ما بين الداخل والخارج . وبصورة عامة يرجع صفو الالهة الهوميرية والسخرية التي تتجلى في الطريقة التي يتم تبجيلها وتوقيرها بها الى كون جدية هذه الالهة

٢٧ - بيليوس : والد اخيل ، ملك ايولكوس الاسطوري ، ولوج تيثيس .

«م»

٢٨ - الاتريديون : الاسم الذي اطلق على ذرية اترئوس ، ملك الميثينين،

ومنهم افامنون ومينيلاس . «م»

٢٩ - تليماك : في الميثولوجيا الاغريقية ، ابن اوليس وبينيلوبه ، تركه ابوه طفلا ليقود حصار طروادة ، فلما شب عن الطرق انطلق يفتش عن ابيه ، تسدد خطاه الالهة ايننا . «م»

واستقلالها سريعي الزوال ، وذلك من اللحظة التي يفترض فيها انها تمثل القوى الخاصة بالنفس البشرية ، الشيء الذي من نتيجته ان يسترد البشر استقلالهم الخاص ليواجهوا انفسهم بانفسهم بحرية .

وليس لزما علينا ، على كل حال ، ان نوغل بعيدا في الزمن طلبا لمثال كامل على تحول مثل هذه الآلية الإلهية الخارجية الصرفة الى ذاتية ، الى حرية وجمال معنوي . فلقد أبدع غوته ، من هذه الزاوية ، اجمل ابداع واروعه في مسرحيته **افيجينيا في توريدا** . فلدى يوريبيدس ينشل اورستس وافييجينيا تمثال ديانا . محض سرقة . وعلى الإلتر يتدخل ثواس (٤٠) آمرا بملاحقتهما وباسترداد تمثال الإلهة منهما ، ولكن اثينا تتدخل بدورها ، وبصورة عادية ، في النهاية لتامر ثواس بأن يتمالك نفسه ، لانه سبق لها ، من دون ان تنتظر اوامره ، ان اوصت بوسيدون (٤١) بأورستس فحمله ومضى به بعيدا في عرض البحر . وللحال يلعن ثواس لامر اثينا ويقول مجببا (البيتان ١٤٤٢ و ١٤٤٣) : «يا اثينا الإلهية ، من يسمع كلام الآلهة ولا يصدع لامرها فليس من اهل الرشاد والحجى . افمن الجمال في شيء ان يصارع المرء الآلهة القوية ؟ » .

ان ما نعاينه هنا هو محض امر جاف ، خارجي صرف ، تنطق به اثينا ، ومحض فعل طاعة وإذعان ، فقير هو الآخر بالمشمون ، من جانب ثواس . اما لدى غوته ، على العكس ، فان افيجينيا تصبح إلهة لا تؤمن الا بالحقيقة التي تحملها في داخلها والتي تكمن في النفس البشرية . وبقلب عامر بهذا الايمان تتوجه بالخطاب الى ثواس قائلة : «أيتمتع الانسان اذن وحده دون

٤٠ - ثواس : ملك مقاطعة توريدا . «م»

٤١ - بوسيدون : إله البحر عند الأفريق ، وهو عند الرومان نبتون . «م»

سواه بامتياز اجترّاح الآثار المنقطعة النظر ؟ أهو وحده دون
سواه الذي خُصّ بالقدرة على ان يعانق المستحيل بقلبه المتفجر
بقوة بطولية ؟» .

ان تحول ثواس الذي يتم ، لدى يوريبيدس ، بأمر من انينا ،
تسمى افيجينيا غوته الى الحصول عليه ، وتحصل عليه فعلا ،
عن طريق مخاطبة عاطفته ، وبحجج تستمدّها من اعمق نفسها :
«ان لمشروما جريئاً يجيش به قلبي المتردد . واذا ما قبض له
الاخفاق قلن افلت من عظيم الملامة وعظيم البلوى . ومع ذلك ،
اعهد به اليك ، ايها الالهة . فاذا كنت تحبين الحقيقة ، كما
يعزى اليك هذا الفضل ، فاريني ذلك بمد يد العون لي ، مجدي
في الحقيقة !» .

وحين يجيب ثواس : «أعتقد ان السكيتي (٤٢) اللفظ ،
الهمجي ، سيسمع صوت الحقيقة والانسانية الذي صمّ عنه
اتريوس ، الاغريقي ؟» ، ترد عليه بلهجة ملؤها العطف والثقة :
«كل انسان يسمعه ، تحت اي سماء ولد ، ما دام ينبوع الحياة
يجري حراً نقياً في قلبه» .

انها تتوجه بالنداء ، هي الواثقة بعظمة عزة نفسه ، الى كرمه
ووداعته ، وتمكن في النهاية من مس شفاف قلبه وتثنيه عن
عزمه وتحصل منه بوسيلة جمال فائق الانسانية ، على الاذن
بالعودة الى ذوبها . فذلك هو الشيء الوحيد اللازم . ولا حاجة
بها الى تلبس صورة الالهة ، بل يسمها الماضي في حال سبيلها بلا
مكر ولا كذب ، بالنظر الى ان غوته يؤول تاويلاً إلهي الجمال المعنى
الملتبس للنبوءة الالهية : «اذا ابت من اليونان بالاخت التي تقيم ،

٤٢ - السكيتيون : شعب من اصل ايراني . اقام دولة في شمال شرقي
اوروپيا في القرنين الثاني والاول ق.م. «٢»

على كره منها ، في المبد على ضفاف توريدا ، فستكون تلك نهاية اللعنة . انه يعطي هذه النبوءة تاويلا انسانيا صرفا بافترضه ان افيجينيا الطاهرة القديسة ، الاخت ، هي الصورة الالهية للبيت وحاميته . يقول اورستس لشواس ولافيجينيا : «ان تدبير الالهة يتجلى لي بكل جماله وبهائه . فلقد اختطفتك ، انت ملاك دارنا الحارس ، وكأنك صورة مقدسة بها يرتبط مصير المدينة الثابت بقرار سري من الآلهة . ولقد حفظتلك وصانتك في مخبأ مقدس وهاديء ، لتعودي بالسعادة واليمن لآخيك وذويك . ففي الوقت الذي تراءى فيه لنا انه لم يعد لنا من سبيل الى الخلاص على هذه البسيطة الفسيحة ، اذا بك ترددين الينا كل شيء» .

كانت قد افلحت مقدما ، بطهارتها وجمال نفسها المعنوي ، في تسكين روع شقيقها ومصالحته . فحين يلتقي اخيرا اخته ويتعرفها ، لا يستطيع ان يكبح سورة سخطه وحنقه ، هو الذي تلاشى لديه كل ايمان بإمكانية حياة هادئة . لكن حب الاخت الطاهر يعتقه في نهاية المطاف من عذابات جنياته الداخليات : «بين ذراعيك عض عليّ العذاب ، للمرة الاخيرة ، بأنيا به جميعا ، وهزني هذا عنيفا حتى نخاع عظامي ، ثم لاذ بالفرار ، كالثعبان ، الى جحره . وبفضلك انت ، اتمتع الان من جديد بنور النهار الباهر» .

من هذا المنظور ، نجد الموضوعات المسيحية أشد تعقيدا من تلك التي كانت دارجة في العصور القديمة . ففي الخرافات المقدسة وفي التمثلات المسيحية بوجه عام ، يتجاوز الايمان بالمسيح وبمرمى العذراء وبقديسين آخرين ، النخ ، مع الايمان بما هو من ابتكار الخيال الذي لا يعرف حدودا في شططه ، مثل الساحرات والاشباح والارواح العائدة التي تعلن عن ظهورها كقوى اجنبية غريبة عن الانسان ، وتسقطه ، من دون ان تكون له اية قدرة للدفاع عن نفسه في شراك سحرها ومكرها وظاهرها

الكاذب ، وهذا ما يتيح للجنون ولعصف العرضية ان ينفلتا من عقالهما في تمثيل تلك القوى . هنا على وجه الخصوص يتوجب على الفنان ان يسهر على الا يتنازل الانسان عن حرية مقاصده واستقلالها . من هذه الزاوية ، يقدم لنا شكسبير اسطع الامثلة واروعها . ففي مكبث تظهر الساحرات كقوى خارجية تعين مصر مكبث سلفا . لكن ما تتنبأ به ليس في الواقع سوى اعز امانيه ورغائبه التي لا يعيها الا على هذا النحو ، وكأنها آتية اليه من الخارج . وبمزيد من العمق والجمال ايضا ، يجسد ظهور الشبح في هملت شكلا متموضعا لشكوك هملت الذاتية . فنحن نشاهد هملت وهو يتقلب على جمر شعور غامض بأن ثمة شيئا فظيما قد حدث ؛ فاذا بشيخ والده يكشف له عن كل فظاعة الجريمة . وإزاء هذا الكشف المبين ، يمكن لنا ان نتوقع ان يبادر هملت الى الاخذ بالثار بقسوة مبررة في نظرنا سلفا، ولكنه يتردد ويسوّف . وقد انتقد شكسبير على خمول هملت هذا ، واخذ عليه تأخيره على هذا النحو لتطور الاحداث . بيد ان هملت ، في الحياة العملية ، ذو شخصية خرة ، متركزة ومنكمشة على ذاتها ، ولا يسمعا ان تعقد العزم الا ببالغ العسر على تحطيم انسجامها الداخلي ؛ انه انسان كئيب ، حالم ، سوداوي ، غارق على الدوام في بحر افكاره ، وعاجز بالتالي عن عمل سريع . أفلم يقل غوته ان ما اراد شكسبير ان يصوره من خلال كتابته هملت هو عمل كبير فرض على نفس ليست يوزنه ؟ ذلك هو ، في رايه ، المفزى العام للمسرحية ، او في الاحوال جميعا هدفها الرئيسي . «هنا غرست سنديانة فسي مزهرية ثمينة كان المفروض الا توضع فيها سوى زهور لطيفة ؛ فاذا بالجلود تمتد وتحطم المزهرية» . غير ان شكسبير يقول هملت، لدى ظهور الشبح ، اشياء اعمق وابعد غورا ايضا . فهملت يتردد لانه لا يؤمن بالشبح ايمانا اعمى : «الشبح الذي رايته قد يكون

هو ابليس بعينه ؛ فيأبليس له القدرة على تلبس شكل جذاب .
 أجل ، ولعله يستغل ضعفي وكأبتي - وهو قوي بمواجهة من هم
 بمثل طبعي - ليخدعني ويحكم عليّ بالهلاك الابدي . أريد ان
 احصل على أدلة أقوى . هذه المسرحية (التي سيأمر بتمثيلها)
 هي المرأة التي ساصل عن طريقها الى وجدان الملك .
 نرى هنا ان الشبح لم يمارس على هملت سلطانا بلا حدود ،
 بل هذا الأخير يشك ويريد ، قبل ان ينتقل الى العمل ، ان يصل
 الى اليقين بوسائله الخاصة .



نستطيع أخيرا ، مع القدامى ، ان نشير بكلمة «باتوس» (٤٣)
 الى القوى العامة التي لا تتظاهر في استقلالها فقط ، بل تقسم
 أيضا بحيوية مماثلة في صدر الانسان وتهز النفس الانسانية في
 أعماق أعماقها . وكلمة «باتوس» عصية على الترجمة (٤٤) . اذ ان
 المقصود بـ «الهوى» شيء تافه ، خسيس ، كما عندما نقول ، على
 سبيل المثال ، ان على الانسان الا يخضع لأهوائه ، الا يصدع لها .
 ونحن نعزو هنا الى كلمة «باتوس» معنى اسمى وأعم ، لا يمت
 بصلة الى «المرذول» ، «الإناني» ، الخ . وعلى هذا النحو نقول ان
 حب انتيفونا لأخيها هو ضرب من الحماسة (باتوس) بالمعنى

٤٣ - باليونانية في النص ، وقد كتبناها باللفظ العربي بالنظر الى عدم
 توفر حرف يوناني في المطابع العربية المتاحة . «م»
 ٤٤ - باتوس تعني حرفيا الهوى . ولكن هذه ترجمة غير صحيحة ،
 ومرفوضة من هيجل نفسه . ولعل افضل مقابل لها بالعربية هو «الحماسة»
 بصناعتها عند قدامى العرب . ولعله يجدر بنا ان نشير الى ان «حماسة» البحري
 على سبيل المثال لا تتضمن شعر الحرب فحسب ، بل أيضا شعرا غزليا . «م»

الاغريقي للكلمة . والحماسة ، بهذا الفهم ، قوة من قوى النفس ، مشروعة في ذاتها ، ومضمون اساسي للعقلانية والارادة الحرة . اورسنس ، على سبيل المثال ، يقتل أمه ، لا تحت تأثير دافع من تلك الدوافع الباطنة التي نسميها بالاهواء ، بل ان الحماسة التي تحفزه على المبادرة الى الفعل حماسة متبصرة ومعللة . واذا ما اخدنا بوجهة النظر هذه ، ما استطعنا ان نقول ان الالهة خليفة هي الاخرى بتظاهرات حماسية . فهي لا تمثل سوى المضمون العام لما يملئ على الفرد البشري قراواته وافعاله . لكن الالهة بما هي كذلك تبقى في نطاق نفسها وعلى حالها من الالاتر ، وحين تنشعب خصومات او صراعات فيما بينها لا تحملها على محمل الجد ، او ان معاركها تأخذ مدلولاً رمزياً عاماً لحرب عامة بين الالهة . اذن لا يجوز لنا ان نتكلم عن الحماسة الا اذا كان الكلام يدور عن اعمال انسانية ، وعلينا ان نفهم بها المضمون الاساسي والعقلاني المائل في الانا الانساني والذي يملأ النفس ويتغلغل فيها .

تشكل الحماسة اذن المركز الحقيقي للفن ومضماره الحق ؛ فمن طريقها على وجه الخصوص يؤثر العمل الفني في المشاهد ، لانه يحرك فيه ويهز وتره يحمله كل انسان في صدره ؛ وكل امرئ يعرف ويتعرف كل ما هو ثمين وعقلاني في مضمون حماسة حقيقية . الحماسة تؤثر وتحرك ، لانها تلعب دوراً راجحاً في الوجود الانساني ومن هذا المنظور فان كل ما هو خارجي ، والمحيط الطبيعي ، وكل السيناريو الخاص به ، لا يشكل سوى وسائط مساعدة ، الفرض منها مؤازرة تأثير الحماسة . وعليه ، لا يجوز لنا ان نستخدم الطبيعة الا بطريقة رمزية ، فندعها تطلق وتثبت بنفسها الحماسة التي هي الموضوع الحقيقي الوحيد للتمثيل . فرسم المنظر الطبيعي ، على سبيل المثال ، هو بحد ذاته نوع ادنى من رسم التاريخ ، لكن حتى

عندما يمثل لانظارنا بما هو كذلك ، اي في نقائه واستقلاله
عن كل نوع آخر ، فلا بد ان يضرب فينا على وتر عاطفة عامة وان
يتلبس شكل حماسة . كثيرا ما يردد المرددون ، بهذا الصدد ،
ان على الفن في المقام الاول ان يحرك المشاعر ويثير الانفعالات ؛
وعلى فرض ان هذا صحيح ، فيوسعنا ان نتساءل عما يثير ، في
الفن ، الانفعال . وبصورة عامة ، ان اساس الانفعال هو الشعور
بالتعاطف ، ومن السهل ، وخصوصا في ايامنا هذه ، اثاره
انفعال الناس . فمن يدرف العبرات يزرع دموعا سريعة النماء .
لكن الحماسة ، الحماسة الحقة ، هي وحدها التي تستطيع
ويفترض فيها ، في الفن ، ان تحرك المشاعر وتثير الانفعالات .
وسواء اتعلق الامر بالهزلي ام بالمأسوي ، فليس المفروض
بالحماسة ان تكون غباء محضا او هوسا (٤٥) ذاتيا .
فتيمونيوس (٤٦) شكسبير ، على سبيل المثال ، عدو خارجي
تماما للبشر : فاصداقؤه كانوا السبب في افلاسه وتبديده
ثروته ، ولما اعوزه المال اشاح عنه الجميع . فتحول عندئذ الى
عدو مهووس للبشر . وهذا امر مفهوم وطبيعي ، لكن ليست هذه
بحماسة مشروعة ومبررة . كذلك فان كراهية البشر التي
يضطرم بها قلب البطل في عدو البشر ، وهي من المسرحيات التي
كتبها شيلر في شبابه ، لا تعدو ان تكون ترهة عصرية . ذلك ان
عدو البشر هذا هو في الوقت نفسه رجل حفيف ، ذكي ، شهم
الطبع ، كريم تجاه فلاحيه الدين اعتقهم من القنانة ، محب لابنته
عطوف عليها ، وهي جميلة بقدر ما انها خليقة بان تحب .

٤٥ - بالفرنسية في النص : Manie . «م»

٤٦ - تيمونيوس : فيلسوف افريقي من القرن الخامس ق.م ، حقد حقا
مهووسا على الجنس البشري بسبب مصائب وطنه وشياع ثروته ، حتى لقب
بعدو البشر . جملة عدد من الشعراء الهجاليين هزاة لهم . «م»

وسنذكر ايضا ، على سبيل المثال ، كوانكتيوس هايمران فون
فلامينغ ، بطل رواية اوغست لافونتين (٤٧) ، الذي كان يعذب
ويقض مضجعه هوسه بالاجناس البشرية ، الخ . لكن الشعر
المتاخر زمنا هو الذي غالى غلوا لا حد له فسي ابتكار ابتكارات
غريبة عجيبة زائفة ، ترمي الى التأثير بواسطة غرابتها تحديدا ،
لكنها لا تلاقي اي صدى في قلب صحيح سليم ، لان مثل هذه
الحذلقات الرامية الى معرفة كنه الماهية الحقيقية للانسان تفتقر
افتقارا تاما الى مضمون واقعي .

من جهة اخرى فان كل مما يتعلق بالمعرفة النظرية ،
بالقناعات وبالبحث عن الحقيقة ، عار من الحماسة ولا يصلح ،
لهذا السبب ، ان يكون موضوعا لتمثيل فني . وتلك هي ، بوجه
خاص ، حال المعارف والحقائق العلمية . فالعلم ، حتى يفهم
ويستوعب ، يتطلب ثقافة خاصة ، وجهودا عديدة ومضنية ،
وتألفا واسع النطاق مع العلم المختار ، وكذلك فكرة صحيحة عن
قيمه ؛ لكن الاهتمام بهذا النوع من الدراسات لا يدخل فسي
عداد القوى العامة المشتركة بين البشر كافة ؛ وانما هو قوة لا
يغال تأثيرها سوى عدد معلوم من الافراد .

ولا يقل صعوبة عن ذلك التمثيل الفني للمذاهب الدينية ،
وبخاصة اذا كان المراد بيان مضمونها الداخلي . صحيح ان
المضمون العام للدين ، اي الايمان بالله ، الخ ، حقيق بان يشير
اهتمام كل نفس عميقة الاحساس ؛ لكن على الفن ، حين يطرق
هذا المضمار ، ان يتحاشى معالجة ما لا يدخل بتاتا في نطاقه ،

٤٧ - اوغست هنريخ يوليوس لافونتين : روائي الاني ذائع الصيت
عصرئد (١٧٥٨ - ١٨٣١) ، وأشهر رواياته «مأثر كوانكتيوس هايمران فسون
فلامينغ» ، وهو غير جان دي لافونتين ، مؤلف الحكايا المشهور . «م»

اعني اخضاع المعتقدات الدينية للتاويل الخاص للحقائق الدينية . وبالمقابل ، نعزو الى الصدر الانساني جميع المشاعر الحماسية وجميع الدوافع القمينة بان تحفز على العمل . ان الدين يخاطب حساسيتنا ؛ انه سماء قلبنا ، ينبوع عزاء وسلسوان للفرد ، ووسيلة لتساميه ، لكن لا ضلع له بالعمل بحصر المعنى . وبالفعل ، ان الالهى الذي ينطوي عليه الدين ، من وجهة نظر العمل ، هو الاخلاق ، القوى الاخلاقية الخاصة . والحال ان مملكة هذه القوى ليست سماء الدين النقية ، بل المملكة الدنيوية ، الانسانية الصرف . ولقد كان هذا العنصر لدى القدامى هو الذي يشكل ، بصورة اساسية ، مضمون الالهة القابل لان يستخدم ، لهذا السبب ، في تمثيل العمل .

نظرا الى ان آتاء الارادة الجوهرية والدوافع الكبرى التي تحرك النفس الانسانية محدودة العدد ، فان الدائرة المتاحة للحماسة لتتجلى وتستبين ضيقة للغاية . والاوبرا يوجهه الخصوص مكرهة على الاكتفاء بالتعبير عن مشاعر قليلة التنوع ، محدودة العدد : التوجع او الاغتياب بنتيجة حب خائب او موفق ، التفنى بالمجد والشرف والبطولة والصداقاة والحب الوالدى والبنوي والزوجي ، الخ .

ان حماسة كهذه تتطلب ان تمثل وتظهر للخارج . والنفس الغنية هي وحدها التي تستطيع ان تضع في حماستها كل غنى داخليتها ، وبذل ان تبقى مركزة على ذاتها ومكشفة ، ان تظهر للخارج امتدادا وانبساطا ايضا وان ترقى الى اشكال كاملة ناجزة . والفرق بين هذا التركيز الداخلى وهذا الانفتاح كبير ، كما توجد ايضا من هذا المنظور فروق اساسية بين مختلف الفرديات الالئية . فالشعوب المتعودة على التفكير افصح من غيرها فسي التعبير عن احوالها . لقد كان القدامى ، على سبيل المثال ، متعودين على تظهير الحماسة التي تجيش في نفوس الافراد بكل عمقها ، من دون ان يسقطوا في تأملات باردة او اثرثرة باطلة .

والفرنسيون حماسيون بالكيفية نفسها ، والفصاحة التي يعبرون بها عن الاهواء ليست على الدوام محض هذر مغم ، كما نعتقد ، نحن الالمان المعتادين على التركيز العميق وعلى اعتبار كل تعبير عن العواطف مسرف في تعدد أشكاله اهانة موجهة الى هذه العواطف ذاتها . ومن هذا المنظور ، عرفنا في المانيا عصرا كان فيه الشعراء ، وبخاصة الشبان منهم ، قد سئموا رونق البلاغة الفرنسية وصاروا يصبون الى ما هو طبيعي ، ومن كثرة ما جدوا في اثره وصل بهم الامر الى حد عدم التعبير عن مشاعرهم الا بصيحات التعجب . لكن ليس السبيل الى تحقيق عمل فني اطلاق آهات وتأوهات ، واستنزال لعنات ، وتهيج عواطف ، وطرق مطارق ! ان قوة صيحات التعجب المحض الخالص قوة رديئة وكيفية فجأة في التعبير عن النفس . اما الروح الفردية التي تضطرم بالحماسة فلا بد ان تتشبع بها وان تكون قادرة في الوقت نفسه على تظهيرها والتعبير عنها .

من هذا المنظور يقوم بين قوته وشيلر فارق ملفت لمنظر ، يكاد يصل الى حد التعارض . فغوته اقل حماسة من شيلر ، ونمط تمثيله للاشياء اشد كثافة ، ف «(اناشيدها)» (٤٨) ، شأن الليليات كافة ، تقول بحق ما تريد ان تقوله ، ولكن من دون ان تقوله على نحو صريح سافر . اما شيلر فيحطوله ، على العكس ، ان يعبر عن حماسه بإسهاب وبقدر كبير من الجلاء والاندفاع . كذلك يقيم كلاوديوس ، فسي Wands Becker Böten تعارضا بين فولتير وشكسبير ، بقوله ان كينونة واحدهما هي عند الآخر ظهور : «المعلم آرويه (٤٩) يقول : انا ابكي ، اما شكسبير

٤٨ - الاشارة الى ديوان غوته : «اناشيدها» (١٧٦٩) . و.م.م.ف

بالالمانية . باسم الليليات . «٢»

٤٩ - آرويه : كنية فولتير . «٣»

فيبيكي» . غير ان الفن يهتم على وجه التحديد بفعل القول والظهور ، لا بفعل الكون الفعلي والطبيعي . ولو ان كل ما فعله شكسبير هو البكاء ، بينما كان يظهر على فولتير وكأنه يبيكي ، لكان شكسبير شاعرا رديئا .

على الحماسة اذن ، كما تكون عينية في ذاتها كما يقتضي ذلك الفن المثالي ، ان تمثل روحا غنية وشاملة ، وهذا ما يقودنا الى دراسة الوجه الثالث للعمل : الشخصية .

ج - الشخصية .

كانت نقطة انطلاقنا قوى العمل العامة الجوهرية . فهذه القوى بحاجة ، كما تنشط وتحقق ، الى التفرد الانساني الذي تلبس فيه شكل الانفعال الحماسي . لكن الطابع العام لهذه القوى لا بد ان يتقلص لدى الافراد المفردين ليغدو كلية وخصوصية . وما هذه الكلية سوى الانسان في روحيته العينية ، بذاتيته ، الفردية الانسانية الكاملة بحد ذاتها ، من حيث هي شخصية . فالآلة تتحول الى حماسة انسانية ، والحماسة تشكل ، فسي نشاطها العيني ، الشخصية الانسانية .

على هذا النحو تغدو الشخصية المركز الحقيقي للتمثيل الفني المثالي ، بالنظر الى انه فيها تجتمع المظاهر التي درسناها آنفا بوصفها آتاء من كليته . ذلك ان الفكرة من حيث هي مثال ، اي من حيث انها تلقت شكلا يقع في متناول التصور والادراك الحسيين ، وحقت ، بفضل ديناميتها ، امكانياتها كافة ، هذه الفكرة تشكل ، في تعينها ، الفردية الذاتية المنتمية الى ذاتها . غير ان الفردية الحرة حقا ، كما يتطلبها المثال ، لا بد ان تتكشف للعيان لا من حيث هي عمومية فحسب ، بل كذلك ، وبالقدر

نفسه ، من حيث هي خصوصية عينية ومركز اجتماع وانسهار لجميع هذه المظاهر التي يشكل كل منها ، منظورا اليه على حدة، وحدة في ذاتها . وهذا ما يعطي الشخصية كليتها ، علما بأن مثالها يكمن في الفنى الفائق للذاتية وفي قدرتها على التركيب. من هذا المنظور يجب أن ندرس الشخصية ، وذلك بتناولها من وجوه ثلاثة :

اولا ، كفرادية شاملة ، كفى شخصية بما هي كذلك .
ثانيا ، غير ان هذه الكلية لا بد ان تدرس في الوقت نفسه من زاوية الخصوصية، والشخصية عينها من حيث هي أكثر تعينا .

ثالثا ، ان الشخصية ، **الواحدة** في ذاتها ، تؤلف مع هذا التعين ، كما لو مع ذاتها ، كينونة - ل - ذاتها ذاتية ، ولا بد ان تؤكد نفسها على هذا النحو كشخصية ثابتة ومستمرة .
سنعمد الان الى شرح هذه الصيغ المجردة والى جعل معناها أكثر محسوسة .

ان الحماسة ، بتفتحها داخل فردية كاملة ، لا تعود تظهر ، في تعينها ، وكأنها من طبيعة تستدعي ان يتركز عليها كل اهتمام التصور ، بل تغدو وجها **واحدا** - وإن رئيسيا - من وجوه الشخصية قيد العمل ؛ ذلك ان ينبوع الحماسة لدى الانسان ليس إليها **واحدا** ، بل نظرا الى ان النفس الانسانية كسيرة ورحبة فان الانسان ، بالمعنى الحق للكلمة ، يحمل في ذاته عدة آلهة وقلبه يحتوي على جميع القوى المنفصلة بعضها من بعض في دائرة الآلهة ؛ انه يجمع في صدره الاولب برمته . وهذا ما ذهب اليه فكر احد القدامى حين قال : «بأهوائك ، ايها الانسان ، صنعت الآلهة !» . وبالفعل ، طردا مع تقدم حضارة الاغريق ،

كان عدد آلهتهم يتزايد ، وكانت آلهتهم الاقدم عهدا تسمي اكثر ضبابية واقل تفردا وتمينا .

الشخصية مدعوة اذن الى توكيد ذاتها وسط هذا الغنى على وجه التعيين . فبالغنى تحديدا تثير الشخصية اهتمامنا ؛ وبعبارة اخرى ، ان ما يهمنا هو انها تبقى ، رغم هذه الكلية وهذا الغنى ، كما هي ، ذاتا منفصلة على ذاتها . وحين لا ترسم الشخصية في هذا المظهر من الذاتية المتعينة الحدود والشاملة في آن معا ، بل كشخصية واقعة تحت سلطان هوى واحد ، فانها تبدو في هذه الحال مستلبة او منحرفة ، ضعيفة عاجزة . وضعف الافراد وعجزهم يكمنان على وجه التحديد في كسوف مضمون القوى الابدية لا يتظاهر بصفته الانا الخاص لهذه القوى ، بل كمحاولات لا يمدو الافراد ان يكونوا موضوعا لها . يمثل كل بطل من أبطال هوميروس ، على سبيل المثال ، كلا واحدا حيا من الخصائص والسمات الطبيعية . فأخيل بطّل فتوي ، لكن قوته الفتوية لا تنفي وجود سجايا اخرى أصيلة انسانيًا ، وهوميروس يكشف لنا عن هذه التشكيلة من الصفات بوضعه بطله في اوضاع ومواقف بالغة التنوع . فأخيل يحب أمه تيتيس ، ويبكي بريثيس (٥١) التي اختطفت منه ، فيزج به شرفه الطعين في صراع مع اغاممنون ، وهذا الصراع هو نقطة الانطلاق لكل الاحداث اللاحقة التي يدور الكلام عنها في الاللياذة . وهو في الوقت نفسه أوفى صديق لباتروكلس وانتيلوخوس ؛ ان قلبه ، وهو الفتى الذي من العمر في مقتبله ، يضطرم بالحمية والاندفاع والشجاعة ، ولكن ملؤه ايضا الاحترام للمتقدمين عليه

٥١ - بريثيس : ابنة الكاهن بريثيس . اختطفها اغاممنون . مناليس أخيل، وكان هذا الاختطاف هو بداية البداية في جميع أحداث «الاللياذة» . «٢»

في السن ؛ خادمه الوفي فينيكس ، نجى سره ، يجلس عند قدميه ، وفي جنازة باتروكلس يظهر احتراماً لا حد له للشيخ نسطور (٥٢) ويكرمه التكرمة المتوجبة له بحكم سنه . لكن أخيل سريع الى الغضب ، يحتد ويستشيط بسهولة ؛ واذا ما طلب الثار فقسوته على اعدائه لا تعرف رحمة او شفقة ؛ انما شد وثاق هكتور ، بعد ان قتله ، الى مركبته ودار به ثلاث مرات حول سور طروادة ، ساحبا الجثة خلفه ؛ ومع ذلك لان قلبه واشفق حين قدم بريام الطاعن في السن للقائه في خيمته ، اذ ذكره بابيه الذي بقي ملازما الدار ، ومد الى الملك المنهمر العبرات يديه اللتين قتلتا ابنه . عن أخيل نستطيع ان نقول بصدق : انه انسان ! فالطبيعة البشرية النبيلة ، المتنوعة والمتعددة الاشكال ، شت غناها كله في فرد واحد . وكذلك شان سائر شخصيات هوميروس : اوليسس ، ديوميدس (٥٣) ، اجاكسس ، اغاممنون ؛ هكتور ، اندروماك (٥٤) ؛ فكل واحد منهم كل واحد ، عالم قائم في ذاته ، وكل فرد منهم انسان مكتمل ، حي ، وليس تجريدا رمزيا لسمة منفردة من سمات الطبع والشخصية . وبالمقارنة معهم ، تبدو فرديات من امثال سيففريد (٥٥) ، هافسن دي

-
- ٥٢ - نسطور : ملك بيلوس الغراقي ، والاكثر تقدما في السن من بين سائر الامراء الذين شاركوا في حصار طروادة ووالد انتيلوخوس . «م»
- ٥٣ - ديوميدس : ملك ارغوس ، ومن ابطال حرب طروادة . «م»
- ٥٤ - اندروماك : زوجة هكتور ، بعد مقتله وسقوط طروادة صارت امة لبرهوس ، ابن أخيل . «م»
- ٥٥ - سيففريد : بطل اسطوري جرمانى تحدثت من مآثره «افنيصة النيبلونجن» ، وهي ملحمة جرمانية كتبت في حوالي العام ١٢٠٠ ، والنيبلونجن شعب من الاقزام كانوا يملكون ثروات هائلة مخبأة في باطن الارض ، تسم يسمى محاربو سيففريد باسمهم بعد ان استولوا على كنوزهم . «م»

تروا (٥٦) ، بل حتى فولكر عازف الكمان القروي ، شاحبة ،
مجذبة ، شبه بليدة ، بالرغم من قوتها وبأسها .
ان مثل هذا التعدد في الاشكال هو وحده الذي يفسف
الشخصية بتلك الاهمية التي نعزوها الى كل ما هو حي . لكن
هذا الغنى ، هذا الامتلاء ، لا بد ان يظهر بمظهر ما يشكل كلا
واحدا غير قابل للقسمة في فرد واحد ، وليس بمظهر اجتماع
عرضي لعدد معين من الصفات المتظاهرة صدفه واتفاقا ، الجاهل
بعضها ببعضها الآخر ، اذ لا وجود لاي رابط عضوي وضروري
يربط بينها ليجعل منها حزمة واحدة متماسكة . ان الاطفال
يلمسون كل شيء ويبدو عليهم انهم يهتمون بكل شيء : لكن
اهتمامهم مؤقت ليس الا ، ينتقل بلا تمهيد وبلا سبب كافٍ من
شيء الى آخر ؛ ولهذا جاز وصفهم بانهم بلا شخصية . وبالفعل ،
لا بد ان تكون الشخصية ماثلة في التظاهرات الاكثر تنوعا للنفس
الانسانية ، ولا بد ان تشكل فيها كلا واحدا ، ولكن من دون ان
تتجمد فيها ، ومع حفاظها ، في هذه الكلية من الاهتمامات
والاهداف والخواص والسمات الطبيعية ، على ذاتية متجمعة على
نفسها ، تأبى السهو عن ذاتها والتشتت .
ان الشعر الملحمي هو المهبا ، اكثر من الشعر المسرحي
والغنائي ، لتمثيل هذه الشخصيات الكاملة .
بيد ان الفن لا يستطيع ان يكتفي بهذه الكلية بها هي كذلك .
فنحن ما نزال في معرض الكلام عن المثال في تعينه ، الشيء الذي
يطرح مطلب خصوصية الشخصية وفرديتها . والعمل بوجه
الخصوص ، في تنازعه ورد فعله ، هو الذي يفترض فيه ان
يتمثل في شكل محدود ومتعين . والحال ان التعين يتم حين

تفدو حماسة خاصة ما سمة الشخصية الاساسية ، المهيمنة على سائر السمات الاخرى ، وتقود الى نهاياتها قرارات واعمالا معينة . لكن لو غولي في البساطة الى حد تحويل الفرد الى شكل محض وبسيط ، وبالتالي مجرد ، لحماسة بعينها ، كالحب او الشرف ، الخ ، لتقضي على كل الجانب الحي والذاتي فسي التصوير الذي يصير ، كما لدى الفرنسيين ، ومن هذه الزاوية على الاقل ، باردا وفقيرا . ان لم يكن بد اذن من ان يكون للشخصية ، بالنظر الى خصوصيتها ، جانب رئيسي ، مهمين على سائر الجوانب الاخرى : فلا بد ايضا ان تحافظ ، في داخل تعينها وبالرغم منه ، على كل امتلائها بالحياة ، لكيلا يبقى الفرد محدودا في حركاته وتظاهراته ، ولكي يكون قادرا على شق طريقه في الاوضاع والواقف كافة وعلى اظهار غنى داخلية بمظاهرها الاكثر تنوعا . هذا الامتلاء بالحياة نلفاه لدى ابطال سوفوكليس ، رغم بساطة حماسهم ، حتى انه ليسعنا ان نشبههم ، فسي انحدادهم التشكيلي ، بتماثيل نحتية . ذلك ان النحت يمكنه هو الآخر ، رغم تعيين اشكاله ، ان يعبر عما هو متعدد الاشكال في شخصية ما . وبخلاف الهوى العاصف الذي يركز كل قوته على نقطة واحدة ، يمثل النحت الحياد الصارم ، لكن الهادئ والصامت ، الذي يحشد فيه جميع القوى وهي في حالة سكون ، غير ان هذه الوحدة الساكنة ، بدل ان تبقى في حالة تعيين مجرد ، تتبدى في جمالها على انها الوعاء الحاوي ونقطة الانطلاق للعديد من الامكانيات المتهيئة لان تتحقق في الشروط الاكثر تنوعا . اننا نعاين في الاعمال النحتية هدوا عميقا يتضمن امكانية تظهير جميع القوى والطاقات التي تحتويها هذه الاعمال وهي في حالة سكون ظاهري . وعلى الرسم والموسيقى والشعر ، اكثر حتى مما على النحت ، ان تبرز للعيان التعدد الباطن لاشكال الشخصية ، وهذا ما فعله على الدوام الفنانون الذين يستاهلون

فعلا وصدقا هذا الاسم . في روميو وجولييت لشكسبير ، على سبيل المثال ، يمثل الحب العاطفة الحماسية الرئيسية التي تجيش في صدر روميو وتدفع به الى العمل ؛ ومع ذلك نراه يواجه العلاقات الاكثر تنوعا : فسواء اتعلق الامر باهله ام اصدقائه ام غلمانه نراه يقف على الدوام موقفا يتناسب ومسا تملبه الظروف ؛ ونراه فضلا عن ذلك يخوض في غمار مناقشات بصدد الشرف ، وفي غمار مبارزة مع تيبالت (٥٧) ؛ كما انه ينخرط في محادثة مع العقائري الذي يشتري منه السم القاتل عند عتبة الضريح باللات ، وملء نفسه الاحترام والثقة امام الراهب . وفي جميع هذه الظروف وفي جميع هذه المناسبات يدلل على نبلة ووقاره ، ويبرهن على حساسية عميقة . وبدورها تواجه جولييت جميع الاوضاع والمواقف التي تخلقها لها علاقاتها مع ابيها وامها وحاضنتها ، ومع الكونت باريس ومعرفها . ومع انها تنخرط بعمق في كل وضع وموقف ، فانها تحافظ على عمقها الذاتي ، وتسربل شخصيتها كلها بعاطفة واحدة ، عاطفة الحب ، الوسيعة وساعة البحر اللامتناهي والعميقة عمقه ، بحيث يحق لها ان تقول : كلما اعطيت ملكة اكثر ؛ وبالفعل ، ان ما تعطيه يضاهي في لاتناهي ما تملكه . وعليه ، ان تكن العاطفة هنا عاطفة حماسية وحيدة ، فانها غنية بحد ذاتها بما فيه الكفاية كيما تتفتح الى ما لا نهاية . وهذا ما تلفاه ايضا في الشعر الغنائي ، وان تكن الحماسة لا تستطيع هنا ان تقود الى العمل في شروط عينية . وفي هذه الحال ايضا لا بد للحماسة

٥٧ - تيبالت : ابن عم جولييت ، يلقي مصرعه في مبارزة مع روميو.

ان تعبر عن الحالة الداخلية للنفس التي يهبها امتلاؤها القدرة على مواجهة جميع الاوضاع والظروف . فصاحة حية ، خيال مبدع قادر على ان يستحوذ على كل ما يصادفه وعلى ان يربط الماضي بالحاضر وعلى ان يستخدم كل الوسط المحيط ليكون التعبير الرمزي عن داخلته الخاصة ؛ خيال لا يتهيب من الافكار الموضوعية العميقة ويدل في عرضها على روح مستوعبة، واضحة ، رصينة ونبيلة - ان غنى الشخصية المظهرة لعالمها الداخلي هذا لهو في محله في الشعر الغنائي كذلك . اما من وجهة نظر ملكة الفهم فان مثل هذا التعدد في الاشكال ضمن نطاق تعيين سائد قد يبدو غير متماسك منطقيا . فاخل على سبيل المثال ، هذا البطل النبيل الطبع ، المحبو بقوة فتوية هي قوام جماله ، يدل على عطف كبير تجاه ابيه وصديقه ؛ فكيف يمكنه والحالة هذه - من حقنا ان نتساءل - ان يجر جثة هكتور ويدور بها حول اسوار طروادة ، ونفسه تجيش بعاطفة انتقامية متوحشة ؟ ولدى شكسبير نلفى ايضا اشباه هذه المواقف اللامنطقية التي تقف المبقرية وراء ابتكارها . وفي هذه الحال نتساءل : كيف يتألى لافراد يتمتعون بمثل ذلك الفنى الروحي ان يسلكوا مثل هذا المسلك الجارح للمشاعر ؟ وآية ذلك ان ملكة الفهم ، التي تعمل بطريقة مجردة ، لا تركز انتباهها الا على جانب واحد من شخصية الانسان ، ومن هذا الجانب تشتق الانسان برمته . وكل ما يتناقض مع احادية الجانب هذه يبدو لملكة الفهم ضربا من اللامنطق . لكن لو اخذنا ، على العكس، بوجهة نظر العقلانية ، التي هي وجهة نظر الحي والكامل ، لادرنا ان تلك التناقضات المنطقية هي من منطق الشخصية بالذات ، لان مصير الانسان يكمن لا في حمله تناقض المتعدد فحسب ، بل في تحمله هذا التناقض ايضا ، مع بقائه وفيا لاداته ومخلصا لها على الدوام .

لذا ينبغي ان تكون الشخصية تركيبا من الخصوصي والداتي ، وينبغي ان تمثل في شكل متعين وان يكون لها في هذا التعيين قوة وثبات الحماسة الباقية على الدوام معادلة لذاتها . وحين لا يكون الانسان كيانا من هذا النوع ، تنفصل شتى العناصر التي يتألف منها تعدده وتشتت ، ويبقى الانسان في وضع يتميز بغياب الافكار والمشاعر . وما يجعل الفردية ، في الفن ، لامتناهية وإلهية ، هو الوفاق ، الوحدة التي تحققها مع ذاتها . ومن هذا المنظور ، يقدم الثبات والصلابة تعينا مهما للتمثيل المثالي للشخصية . فكما قلنا آنفا ، تنبع الشخصية من تداخل عمومية القوى وخصوصية الفرد وتغدو ، بفضل هذا التداخل ، وحدة ذاتية ، تركيبا غير قابل للانحلال لجميع عناصر التعدد .

إذا اخذنا بوجهة النظر هذه ، وجدنا ان الكثير من ابداعات الفن الحديث تستأهل النقد .

في السيد لكورناي ، على سبيل المثال ، يشكل تصادم الحب والشرف موضوعة باهرة . فالحماسة ، اذا ما اصطدمت بحماسة اخرى ، تولدت عنها منازعات ؛ لكن حينما تكون هاتان العاطفتان داخلتين في تركيب شخصية واحدة وحينما يدور الصراع في صميم فرد واحد ، فقد يتخذ ذلك ذريعة لبلاغة آسرة ولونولوجات ذات وقع وتأثير، لكن ازدواج النفس الواحدة المتنقلة من تجريد الشرف الى تجريد الحب ، والعكس بالعكس ، يتنافى مع ثبات الشخصية وصلابتها .

ومن مظاهر التنافي الاخرى مع الثبات الفردي ذلك الذي يقوم في الحالات التي يقبل فيها شخص رئيسي ، تضطرم فيه عاطفة حماسية ، بأن يسدد خطاه ويسيره شخص ثانوي ، بحيث يمكنه ان يسقط على كاهل هذا الاخير وزر غلطة محتملة.

هكذا نجد ، لدى راسين على سبيل المثال ، ان فيدرا (٥٨) تلقي زمام أمرها وقناعاتها لاونون (٥٩) . فالشخصية التي تستحق فعلا هذا الاسم تتصرف على الدوام بمبادرة من ذاتها وعلى مسؤوليتها الخاصة ، ولا تدع امرا غريبا يتدخل فسي قراراتها او يؤثر على أفعالها . وبصرفها بمبادرة من ذاتها ، تتحمل تبعة عملها وتقبل بعواقبه .

يتجلى تهافت الشخصية في شكل آخر في عدد كبير من الأنار الأدبية الحديثة ، وبخاصة الألمانية ، حيث ينحط السى ضعف داخلي والى حساسية مفرطة زائفة كانت لهما أوخم العواقب لأمد طويل من الزمن في بلاد . واشهر الأمثلة على ذلك تقدمه لنا فورتوغوت ، على اعتبار ان بطل هذه الرواية ذو شخصية مرضية حقا تقضي عليه ، في انويته ، بالعجز عن الارتفاع فوق حبه . وان يكن ثمة شيء يجذبنا اليه فهو اندفاع عواطفه وجمال مشاعره ونداءاته الى الطبيعة التي يبحث فيها عن صدى لآلامه ، ورهافة نفسه ورقتها . وبقدر ما تتركز اهتمامات الشخص أكثر فأكثر على شخصيته الخروعة ، يمكن للضعف الذي نتحدث عنه ان يتلبس أشكالا أخرى . وهذا ما حدث أيضا لدينا في وقت لاحق . ويسعنا ، من هذا المنظور ، ان نستشهد بفودلدمار ، بطل رواية جاكوبي المرفف النفس .

٥٨ - فيدرا : من الميتولوجيا الأفريقية ، زوجة تيزيوس وابنة مينوس ، تصارع ابن زوجها ، هيبوليتس ، بالحب الذي تكنه له ، فلما امض عنها اهتمته لدى زوجها تيزيوس ، فاستنزل هذا على ابنه غضب إله البحر . ولما مضى الندم ، انتحرت شنقا . وقد استوحى راسين من قصتها مسرحية سماها باسمها (١٦٧٧) ، وصورها فيها لمريسة هواها ، وامية لخطايا ، وعاجزة مع ذلك عن تحمل تبعته . «م»

٥٩ - اونون : وصيفة فيدرا ونجيتها . «م»

فهنا نرى البطل ذاته يتغنى بنفسه ، ويقلب الطرف معجبا في فضائله وكماله . نفس يفترض فيها انها كبيرة وإلهية ، تقف من الواقع ، في مظاهره كافة ، موقفا خاطئا ؛ وبالنظر الى ضعفها الشديد الذي لا يتيح لها ان تتحمل وتصوغ المضمون الحقيقي للعالم الواقعي تحتمي خلف تساميتها ليكون من حقها رفض كل شيء باعتباره لا يليق بها . ونفس كهذه تبقى بالفعل مغلقة دون الاهتمامات الواقعية حقا ودون الاهداف السوية للحياة . نفس متجمعة على ذاتها ، غارقة في هذياناتها الدينية والاخلاقية . والى هذا التحمس لكمالها الذاتي الذي تحتفي به اعظم الحفاوة امام نفسها ، تنضاف قابلية مفرطة للانجراح ، على اعتبار ان نفسا كهذه النفس بداخلها يقين راسخ بان على الناس اجمعين ان ينحنوا امامها تحلة وان يسعوا الى فهمها والى سر غورها ؛ وحين يدلل الآخرون على لامبالاتهم ولاحساسيتهم ، تتكدر هذه النفس الجميلة المتوحدة وتنجرح مشاعرها عميقا . فتشيع عن الانسانية قاطبة ، وتعزف عن كثر صداقة وعن كل حب . والحق ان العجز عن تحمل التحديق وسوء التربية والازعاجات والمنفصات البسيطة التي لا تابه لها الشخصية الكبيرة والقوية حقا ، لهو امر يتجاوز كل خيال ؛ وفي الواقع ، ان اتفه الاشياء قمينة بان ترمي بتلك النفوس في لجة من اليأس لا قرار لها . فيسقط الانسان في حالة من السوידاء والكآبة والاسى والضغينة وكدر المزاج الذي لا نهاية له ؛ ويميل الى العسف والجور ، ويحس بالارهاق والعناء ، وينخرط في تأملات يرهق بها ذاته ويزعج بها فسي الوقت نفسه الآخرين ، ويدلل على نوع من التصلب النفسي ، بله على صرامة وقساوة يتجلى فيهما كل العجز البائس لتلك النفس المرفهة ، وعزلة النفس هذه تتنافى ووجود النفس بالذات . اذ ان من يكن صاحب شخصية ، بعل معنى الكلمة ، لا بد ان يكون قادرا على ان يريد شيئا واقعيا حقا ، ولا بد ان يمتلك الشجاعة للنظر الى الواقع وجها لوجه اما الاهتمام

بأشياء تلك الداتيات التي تبقى حبيسة ذاتها . فاهتمام بأشياء فارغة . رغم اليقين المترسخ لدى تلك النفوس المرفهة بانهمسا مجبولة من ماهية اسمى وأنقى ، وبأنها تجسد الالهي وتعايش وإياه تحت سقف واحد ان جاز القول . بينما يبقى لدى سواد البشر محتجبا خلف صفيق الحجب .

هذا التهاوت الجوهري والداخلي في الشخصية يتمخض ايضا عن عاقبة اخرى، وبالتحديد عن اقنعة كاذبة لكملات النفس الغريبة هذه التي ينزلها المنطق الفاسد منزلة القوى المستقلة . ومن هنا رأت النور تلك التصورات التي يلعب فيها السحر والتطير والاعتقاد بالشيطنين وقصص الاشباح والارواح والاستبصار ومعجزات الروبسة *Somnambulisme* دورا كبيرا للغاية . والفرد السوي الصحيح ، الذي يريد ان يبقى سويا صحيحا ، يجد نفسه في مواجهة هذه القوى الغامضة وكأنه في مواجهة شيء موجود ، من جهة اولى ، في داخله ، وغريب كل الغربة ، من جهة ثانية ، عن كيانه الحميم ، وهذا في الوقت نفسه الذي يراد اقناعه فيه بأن هذه القوى هي التي تتحكم به وتعين له وجوده . ويزعم الزاعمون ان هذه القوى المجهولة تخفي حقيقة يتعذر فك لغزها ، ولا شأن لها غير ان تبعث في النفس القشعريرة . ولا سبيل الى ادراكها او عقلها . لكن هذه القوى الغامضة هي بالتحديد التي ينبغي ان تطرد من مملكة الفن : اذ لا شيء في هذه المملكة غامض ، بل كل شيء فيها واضح شفاف ، ولان هذه الرؤى تنم عن مرض في الروح لا يمكن ان تكون عاقبته سوى جر الشعر الى مناطق ضبابية ، باطلة وخاوية ، وهذا ما قدم لنا عليه هوفمان وهنريخ فون كلايست في *امير هامبورغ* (١٠)، امثلة ساطعة . والشخصية المثالية حقا لا

٦٠ - هنريخ فون كلايست : كاتب الماني (١٧٧٧ - ١٨١١) ، له مسرحيات

هزلية (الجرة المكسورة) ومسرحيات درامية تاريخية (امير هامبورغ) . «م»

تركز حماستها على عالم الغيب وعالم الاشباح ، وانما على اهتمامات واقعية تحافظ فيها هذه الشخصية على ذاتها وتشعر بينها وكأنها في بيتها . والاستبصار على وجه الخصوص هو الذي اضحى موضوعا غنا مبتدلا دارجا للشعر الحديث . اما في غليوم تل بقلم شيلر ، على العكس ، فحين يتنبأ العجسوز اتنفهاوزن ، لحظة موته ، بمصير الوطن ، فان نبوءته تأتي في محلها . لكن الرغبة في مقايضة صحة الشخصية بعرض الروح لافتعال مصادمات وإثارة اهتمامات لا تعدو ان تكون محاولة يائسة ومسعى خائبا ؛ وهذا ما يوجب اعتماد الحذر والحيلة عند معالجة الجنون كموضوع من موضوعات الشعر .

الى هذه التشويبهات الضارة بوحدة الشخصية وقوتها . نستطيع ان نضيف ايضا التنسويه الذي مصدره السخرية الحديثة . فقد حملت هذه النظرية الخاطئة الشعراء على تصور الشخصيات من زاوية تعدد نافر لكل وحدة ، مما ترتب عليه تدمير الشخصية بما هي كذلك . فحين يقدم لنا الفرد وكأنه متمين بطريقة معينة ، فلا بد ان يقلب تعيينه الى نقيضه ، وبذلك تثبت الشخصية بطلان كل تعيين . تلك هي اسمى مهمة للفن كما تراها السخرية ، على اعتبار ان المتفرج لا يجوز ان يأسر انتباهه الاهتمام الايجابي بحد ذاته . بل ينبغي ان يكون ؛ نظير السخرية ذاتها ، فوق كل شيء وان يرى الى كل شيء من عل . في هذا المنحى اراد بعضهم تاويل شخصيات ابطال شكسبير . فزعم ان الليدي مكبث كانت زوجة محبة . رقيقة القلب ؛ بالرغم من انها لم تصمم مشروع القتل وتمعن فيه التفكير فحسب . بل وضعته موضع تنفيذ ايضا . بيد ان ما يلفت النظر لسدي شكسبير هو على وجه التحديد حفاظ شخصياته على وحدتها ، حتى من منظور عظمتها الشكلية الصرف وصلابة شكيومتها في الشر . صحيح ان هملت شخصية مترددة ؛ لكن تردده يتمحور

لا حول ما ينبغي ان يفعله ، وانما حول الكيفية التي يستطيع بها ان يفعل ما يتوي فعله . والحال ان نمة من يريد ان يقدم لنا شخصيات شكسبير وكأنها شخصيات شبحية ، ويفترض ان هذا التخليط الناجم عن تردد دائم واتقلاب مفاجيء من عاطفة الى اخرى هو الغمين بان يشير اهتمام المتفرجين . والحال ان ما يشكل المثال هو واقع الفكرة ، هذا الواقع الذي يؤلف الإنسان نفسه جزءا منه بوسفه ذاتا ؛ وبفضل ذلك تحديدا يمكنه ان يبقى وفيا لنفسه . امينا لذاته ، وان يؤلف تلا واحدا لا يقبل التجزئة .

يخيل الينا اننا تكلمنا بما فيه الكفاية في تعريف المردية وما ينبغي ان يُعد صفنها الحقيقية . واحد العناصر الاساسية في هذه الصفة يتمثل في وجود حماسة معينة لدى الفرد الذي يتميز بغنى داخلي كبير ؛ وهذا الغنى هو الذي يفترض فيه ان يخصص الحماسة . بحيث ان هذا الغنى بعينه ، لا الحماسة بما هي كذلك . هو ما يكون التمثيل ملزما بان يعرضه لابصارنا .

- ٣ -

التعيين الخارجي للمثال

فيما يتعلق بتعيين المثال بدانا ، اول ما بدانا ، بالتساؤل بصورة عامة لماذا وكيف ينبغي ان يتلبس المثال شكل الخصوصي . وقد وجدنا بعد ذلك ان المثال يجب ان تدب فيه حركة تؤدي الى

قيام تعارض فيه ؛ وعن حدي هذا التعارض ، في كليتهما ، ينشأ العمل . لكن بالعمل يدلف المثال الى العالم الخارجي ، والسؤال الجدير بان يثار عندئذ هو ذلك المتعلق بمعرفة كيف يمكن لهذا الجانب الاخير من الواقع العيني ان يصبح موضوعا للتمثيل الفني . وآية ذلك ان المثال يمثل الفكرة المتماهية مع واقعها . وما كنا ، في ما تقدم ، قد تتبعنا هذا الواقع الا الى تخسوم الفردية الانسانية وخاصيتها . بيد الانسان يحيا ايضا حياة عينية خارجية ؛ وصحيح انه يتميز عن هذه الحياة لكي يدلف الى ذاتيته ويحبس نفسه فيها ، ولكنه يفعل ذلك من دون ان ينقطع اتصاله بالخارج . فالوجود الواقعي للانسان يفترض وجود عالم محيط يكون حضوره فيه كحضور تمثال الله في معبد . لذا يتبقى علينا ان نتبع الخيوط المختلفة التي بها يرتبط المثال بالعالم الخارجي .

سنضعنا هذه الدراسة في مواجهة تعقيدات عديدة يقدر ما هي متنوعة، ناشئة عن تشابك ظروف خارجية ونسبية . ونقصد هنا : في المقام الاول ، الشروط ذات الصلة بالطبيعة الخارجية: المحلة ، المنطقة ، المكان ، العصر ، المناخ (جنوبي أو شمالي) ، وهذا كافٍ بحد ذاته ليطالعنا عند كل خطوة بلوحة جديدة ومتعينة على الدوام ؛ زد على ذلك ان الانسان يستخدم الطبيعة الخارجية لتلبية حاجاته وتحقيق غاياته ، ولا بد ان نأخذ بعين الاعتبار ، فوق ذلك ، الكيفية التي يستخدمها بها : والبراعة التي يدلل عليها في اختراع الادوات والمساكن والاسلحة والمقاعد والمربيات وفي صناعتها ، وكل المضمار الواسع المتعلق بالرفاه ورغد العيش ، وطريقة تحضير القوت وطريقة استهلاكه . اصف الى ذلك ان الانسان يعيش في واقع عيني منسوج من علاقات روحية لها هي الاخرى وجود خارجي ، بحيث يندرج ايضا في العالم الواقعي - الذي فيه يدور دولا ب الحياة الانسانية -

مختلف اشكال القيادة والطاعة ، وشتى انماط تنظيم الاسرة والفقر والملكية ، ومختلف طرز الحياة القروية والمدنية .
وشعائر العبادة الدينية ، وتسيير دفعة الحرب . والبنيسة السياسية والمدنية . والحياة الاجتماعية . وبالاختصار : كل تشكيلة الاعراف والعادات في الاوضاع كافة والنشاطات جميعا .

تلكم هي بعض السبل التي يسلكها المثال ليلج مباشرة الى الواقع الخارجي العادي . الى يومية الواقع ، وبالتالي الى نشر الحياة . ومع ذلك . لو اخذنا بالتصور الضبابي السائد اليوم لدى بعض الاوساط بخصوص ماهية المثال . لانهينا الى استنتاج مؤداه ان على الفن ان يبت كل صلة له بعالم النسبي ، بحجة ان كل ما هو خارجي لا يعني له شيئا ، وانه يتعارض مع الروح وداخليته ، وانه غير جدير لا بذلك ولا بهذه . هكذا يفهم الفن على انه قوة روحية يفترض فيها ان تسمو بنا فوق الحاجة والهوس والتعصية ، وان تعفينا من الجهود الفكرية والابتكارية التي يبذلها الانسان عادة في هذه الدائرة . وبمعقضى النظرية المشار اليها . فنن القسم الاكبر مما تتألف منه هذه الدائرة اعتباري سرف ولا ينطوي ، بدالة المكان والزمان والعادة ، الا على حتم من حوادث وطوارئ ليس للفن ان يشغل نفسه بها اذا كان يحرص على ان يبقى برسائله جديرا . بيد ان هذا الظاهر من المثالية هو ، جزئيا ، محض تجريد خلقته الذاتية الحديثة التي لا تتأتى لها الشجاعة لمواجهة العالم الخارجي ، وجزئيا ، ضرب من العنف تنزله الذات بنفسها لترقى من تلقاء نفسها الى ما فوق تلك الدائرة ، متى ما فرضت عليها اصولها ومنزلتها ووضعها جوارها الدائم . والوسيلة الوحيدة التي تكون متاحة لها عندئذ لتحقيق هذا التسامي هي ان تنسحب الى عالم العواطف الداخلي ولا تعود ترتضي منه خروجا ، وفيه تعيش في اللاواقع مترائبا لها انها تمتلك معارف يعز على الآخرين

منالها ، وتستغرق بصورة مستدبة في تأمل السماء بنوع من الحنين ، وبتصور لها انها ملزمة بازدياد كل ما هو من جوهر ارضي . والحال ان المثال الحقيقي لا يكتفي ابدا باللامتعيين وبما هو داخلي صرف ، بل يتوجب عليه ان يمضي ، بكليته ، الى حد الحدس المتعين بالخارجي في مظاهره كافة . ذلك ان الانسان ، هذا المركز الحقيقي للمثال ، يحيا ، اي انه يتحرك في مكان ، في موضع معين ، وينتمي الى عصر معين ، وهو في آن واحد الحاضر واللامتناهي الفرديان ؛ والحال ان الحياة تنطوي على تعارض مع محيط خارجي ، ومن يقل : تعارض ، يقل : احتكاك ونشاط . وهذا النشاط يعقله الفن ، لا بما هو كذلك ولا بصورة عامة فحسب ، بل ايضا ، وعلى الاخص ، في تظاهراته المتعينة ، وينبغي ان يمثل كرد فعل يصدر عن الكائن الحي ، به يهيئج المواد المقدمة من المحيط الخارجي وينفخ فيها الحياة .

كما ان الانسان كلية ذاتية متميزة عن كل ما هو خارجي عنها ، كذلك يشكل العالم الخارجي كلا مقفلا ذا حدود مرسومة بجلاء . ورغم هذا التحديد ، يقيم العالمان فيما بينهما علاقات جوهرية ، ومن اتصالهما وحده ينشأ الواقع العيني ، الواقع الذي يفترض فيه ان يشكل مضمون الفن . هكذا يتطرح السؤال الذي تقدمت صياغته اعلاه ، وعلى وجه التعيين ذاك المتعلق بمعرفة ما الشكل وفي اي مظهر يستطيع الفن ان يعطي تمثيلا مثاليا عن الخارج في قلب تلك الكلية .

من هذا المنظور ايضا ينبغي علينا التمييز بين مظاهر ثلاثة للفن .

اولا ، ان الخارجية الخالصة التجريد بما هي كذلك : المكانية ، الهيئة ، الزمن ، اللون ، هي التي تتطلب تمثيلا فنيا . ثانيا ، ان الخارجي المائل في واقعه العيني ، على نحو ما وصفناه به ، يتطلب ان يتحقق في العمل الفني توافق بين هذا

الواقع وبين ذاتية الداخلية الانسانية التي على تماس واتصال بمحيطها .

ثالثا و اخيرا ، ان العمل الفني يخلق من اجل المتعة الحسية ، وهو يتوجه الى الجمهور الذي يريد ، كيما يتماهى مع المواضيع المثلة فيه ، ان يلتقي نفسه في هذا العمل الفني وان يلتقي فيه ما يشكل صميم معتقداته ، صدى لمشاعره وعواطفه وتذكيرا بتمثلاته الحقيقية .

١ - الخارجية المجردة بما هي كذلك

ما ان يتخلى المثال عن ماهويته ليدلف الى الوجود الخارجي، حتى يتلقى للحال واقعا مزدوجا . وبالفعل ، ان العمل الفني يضمني ، من جهة اولى ، على مضمون المثال الشكل العيني للواقع اذ يمثل على انه حالة متعينة ، على انه وضع محدد او عمل محدد ، على انه حدث خاص ، وهذا في شكل الوجود الخارجي في الوقت نفسه ؛ والفن يثبت ، من الجهة الثانية ، هذه الظاهرة الكلية في ذاتها من الاساس ، ويكون تثبيته اياها في مادة محسوسة متعينة بدورها ، ويخلق على هذا النحو عالما جديدا منظورا للعين ومسموعا من الاذن : عالم الفن . وفي الحالين كليهما يشط الفن الى اقصى حدود الخارجي ، اي الى الحدود التي لا تعود وحدة المثال الكلية تشف فيما وراءها عن روحيتها العينية . على هذا النحو يطالعنا العمل الفني بوجهه خارجي مزدوج ، ولهذا السبب لا يمكن للشكل الذي يرتديه ان يتلقى سوى وحدة خارجية . هنا يتكرر من جديد الوضع الذي

سبقت لنا الإشارة إليه حين سنحت لنا الفرصة للكلام عن الجمال في الطبيعة . فالتعينات هنا واحدة ، ولكنها في الحال التي تشغلنا هنا من صنع الفن . وبالفعل ، أن نمط تمثيل ما هو خارجي ينطوي ، من جهة أولى ، على التناظم والتناظر والامتثال لقواعد ثابتة ، ومن الجهة الثانية ، على الوحدة الناجمة عن بساطة ونقاء المادة المحسوسة ، أي العنصر الخارجي السلي يستخدمه الفن ليعطي ابداعاته شكلا عينيا .

١ - فيما يخص أولا التناظم والتناظر ، فانهما يعجزان ، من حيث هما محققان لوحدة مجردة خالصة ، عن استيعاب طبيعة العمل الفني ، حتى خارجيا . وهما لا يكونان في محلها الا في ما لا صلة له بالحياة : الزمان ، المكان في وجوه المختلفة ، الخ . ففي هذه العناصر غير الحية لا يعدو التناظم والتناظر ان يكونا ، حتى في ما يبدو اكثر خارجية من كل ما عداه ، علامات تتظاهر من خلالهما القدرة والبصرة . وعليه نراهما يتظاهران في العمل الفني بكيفيتين . فمن جهة أولى يتمسارض طابعهما المجرد ، بالفعل ، مع ما هو حي في الفن الذي ينبغي عليه ان يرتفع فوق التناظر المحض والبسيط ليصل الى المثال ، حتى في تمثيل الجانب الخارجي . هذا التحرر الذي يحدث في الالحان الموسيقية ، على سبيل المثال ، لا يكون من نتيجته الالفاء التام للتناظر ؛ وكل ما هنالك ان هذا التناظر يقلد وظيفة دنيا ، وظيفة أسية (٦١) . ومن جهة اخرى ، فان هذا الاقحام للقياس والقاعدة على ما هو عصي في ذاته على القياس وغير متناظم يشكل التعيين الاساسي الوحيد الذي يمكن لبعض الفنون ، بحكم المواد التي تستخدمها ، ان تعطيه لابداعاتها ، وفي هذه الحال يشكّل

٦١ - نسبة الى الاس : قاعدة البناء ومبتدا كل شيء . - (٢٤)

التناظم العنصر المثالي الوحيد للفنون المعنية . والمجال الرئيسي لتطبيق ذلك يقدمه فن العمارة ، على اعتبار ان هدف العمل الفني المعماري اعطاء شكل فني لمحيط الروح الخارجي ، اللاعضوي . الاساس الذي يقوم عليه اذن العمل الفني المعماري برمته هو استخدام خطوط مستقيمة وزوايا قائمة وخطوط دائرية ، وتساوي الاعمدة والنوافذ والاقواس والركائز والقباب، الخ . والحق ان العمل الفني المعماري ليس هدفا في ذاته ، ولا وجوده وجود لذاته ، وانما هو خارجية معدة لتكون تزيينا لشيء آخر ، مقرا خارجيا ، الخ . مبنى ينتظر تمثيل إله ، او حشدا من الناس يريدون اتخاذهم مقاما لهم . اذن فعمل فني كهذا لا يفرض نفسه على انتباهنا بذاته ولذاته ، وعلى هذا الاساس نستطيع ان نقول ان قوانين التناظم والتناظر توائم احسن المواءمة الشكل الخارجي ، على اعتبار ان تطبيقها يتيح للملكة الفهم ان تعانق وتسوِّب المجموع بيسر وسرعة ، من دون ان تكون بها حاجة الى الاستغراق في فحص طويل الامد ومعقد . اما فيما يتعلق بالعلاقات الرمزية التي يمكن او يجب ان تقوم بين الاشكال المعمارية والمضمون الروحي الذي هي وعاءه او مقره الخارجي ، فبديهي انها لن تكون موضوع بحث هنا . وما نقوله عن الهندسة المعمارية ينطبق ايضا على فن الحدائق ، الذي هو فرع مسن فروعها ، تطبيق لاشكالها على الطبيعة الواقعية . وفي الحدائق كما في المباني ترجع الى الانسان مكانة الصدارة . والحال ان فن الحدائق يشتمل على كيفيتين متعارضتين : واحدهما خاضعة لقوانين التناظم والتناظر ، وثانيتهما لا تجري الا في اثر التنوع واللاتناظم ؛ لكن الافضلية يجب ان تعطى هنا للتناظم ، اذ ان المتاهات المعقدة ، والقياس ذات المنحرجات المتوترة ، والجسور المرفوعة فوق مياه آسنة ، والمفاجآت في شكل كنائس قوطية ومعابد واكشاك صينية وصوامع ومرامد ومحارق وروابي

وأعمدة ، لا تعدو ان تكون زخرفات لا يطول الامد بالمرء حتى يهل منها ويسامها ، فلا يعود يقع نظره عليها حتى يخالجه شمسور بالانقباض والنفور . وغير ذلك تماما حال المناظر الطبيعية الحقيقية وجمالها ، لانها ما وجدت برسم الاستعمال وما خلقت لتنتزع الإعجاب ، بل هي تشكل بحد ذاتها مصدرا للمتعة والبهجة . وبالمقابل لا يدعي التناظم لنفسه المقدرة على مفاجأتنا، لكنه يدع الانسان يظهر وكأنه الشخصية المركزية في المحيط الطبيعي الخارجي . وللتناظم والتناظر مكانهما ايضا في الرسم ، حيث يتحكمان بالتناسق الاجمالي ، وبشكل الاشكال ، وبتممين المكان اللائق بكل شكل ، وبتنسيق حركات كل منها ، الخ . لكن بما ان الروحية الحية تتغلغل في الظاهرية الخارجية الى اعماق بكثير في الرسم منها في الهندسة المعمارية ، لا يبقى كبير متسع في الرسم لوحدة التناظر المجردة : فالمساواة المتزمتة وقواعدها تتحكم بالفن في بداياته ، بينما تنوب منابها في الفن الاكثـر تطورا ، في التجميع على شكل اهرام على سبيل المثال ، خطوط اكثر حرية واقرب ، في الاشكال التي تتخذها ، الى اشكال الطبيعة العضوية . وبالمقابل ، يفقدو التناظم والتناظر فسي الموسيقى والشعر من جديد تعيينين هامين . فهذان الفنان يتميزان ، من حيث مدة الاصوات ، بجانب من خارجية خالصة لا يصلح لان يتلقى شكلا عينيا آخر . فمن السهل ان نعانق بنظرة خاطفة ما هو متصافف في المكان ؛ اما فيما يتعلق بالزمان ، فلا يكاد آن من الاناء يختفي حتى يأتي آن آخر ، وهذه الاختفاءات والرجعات تؤلف تعاقبا يمتد الى ما لا نهاية . والحال ان انتظام الوزن هو المولج بأن يعطي هذا اللاتعين شكلا ، وهو يفلح فسي السيطرة على اي شطط في التعاقب بفضل تعيين يتكرر على فترات منتظمة . والوزن الموسيقي قوة سحرية لا نملك الا فيما ندر ان نتحرر من إسارها ، بحيث نرانا ، عند الاستماع الى عمل

موسيقى ، نغمّ نحن انفسنا مع الايقاع من دون انتباهنا . هذا التردد لفواصل متعادلة بحسب قاعدة محددة ليس شيئا ينتمي موضوعيا الى الاصوات ومدتها ؛ بل الصوت بما هو كذلك لا يهمه في كثير او قليل ان يكرر على فترات فاصلة متفاوتة الطول ، مثلما لا يكثرث الزمن لتقسيمه الى فواصل متفاوتة الطول بدورها . وهكذا يظهر الوزن وكأنه صادر عن الذات وحدها دون سواها ، بحيث اننا حين نصفي الى الوزن الموسيقي يرسخ لدينا على الفور اليقين بأن هذا التوقيع للأزمان ينطوي على شيء ما ذاتي ، وانه في اساس المساواة التي يتشبث بها الانسان حيال ذاته ، في اساس المساواة والوحدة اللتين يفلح في الحفاظ عليهما وسط التنوع الهائل والتباين الثر من الظروف والشروط . لذا يلاقي الوزن الموسيقي صدى في اعماق النفس ويصل الى ذاتيتنا التي ما كان تماهيا مع ذاتها في بادئ الامر سوى تجريد . وما يكلمنا في الصوت ، في هذه الشروط ، ليس المضمون الروحي ، ولا الروح العيني الذي فيه تولد المشاعر والاحاسيس ، كذلك ليس الصوت ، من حيث هو صوت ، هو الذي يهز اوتار اعماق نفسنا ، بل تلك الوحدة المجردة التي تدخلها الذات على الزمن والتي تتجاوب وياها وحدة الذات عينها . وما قلناه عن الوزن الموسيقي ينطبق ايضا على الوزن والثقافية في الشعر . فهنا ايضا يسود التناظم والتناظر بلا منازع ، على الاقل فيما يتعلق بالجانب الخارجي ، اي ترتيب الالفاظ . وبذلك ينأى العنصر الحسي عن الدائرة الحسية ، ويدل من ثم على ان المقصود ليس التعبير عن الوصي العادي ، اللامبالي بمدة الاصوات ، والمحدد لها تحديدا عسفيا . هذا التناظم عينه يمد سلطانه ، وان على نحو اقل تعينا ، الى حد التغفل في المضمون الحي للتمثيل . فالمطلوب في اثر ملحمي او مسرحي ، على سبيل المثال ، وهو العمل الذي يتألف

من تقسيمات وتفرعات محددة ، من اناشيد او مشاهد ، الخ ، اعطاء هذه الاقسام مساحة شبه متساوية ؛ كذلك الحال فيما يتعلق بالمجموعات التي قد تتألف منها لوحة من اللوحات ، ولكن يجب ان يتم الترتيب في هذه الحال من دون ان يلحق اي اذى بالمضمون الاساسي ومن دون ان يعطى ما هو ثانوي وفرعي مكانا لا يتناسب وحجمه .

ان التناظم والتناظر ، من حيث هما وحدة وتعيين مجردان لما هو خارجي مكانيا وزمانيا ولشكل هذا الخارجي ، ينطبقان بصورة رئيسية ، كما كنا رأينا في معرض كلامنا عن الجمال في الطبيعة ، على الكم ، على التعيينات ذات الصلة بالحجم . وما لا يدخل في عداد هذه الخارجية ، وما لا يسبح في جوها ، يرفض هيمنة الشروط الكمية المحضة هذه ، وبسلس قياده لتعيين شروط اعمق غورا ولوحدتها . على هذا النحو نجد ان الفن كلما انعتق من الخارجية بما هي كذلك ، نبذ في نمط تعبيره وادائه هيمنة التناظم ، الذي لا يفرد له سوى مكان محدود وتابع .

بعد التناظر ، سترجع هنا مرة اخرى الى مسألة التساوق . فالتساوق يضرب صفحا عما هو كمي صرف ، كيما يضع نصب عينيه الفوارق النوعية في المقام الاول ، هذه الفوارق التي تتطلب توفيقا بينها بدل ان تبقى في حالة تعارض ابدي . ففي الموسيقى ، على سبيل المثال ، ليست العلاقات بين القرار والوسطى والغالبية كمية صرفا ، وانما هذه الاصوات اصوات متباينة جوهريا تمتزج لتشكيل وحدة ، من دون ان تدع تنافرهما الحاد والمزعج يظهر للعيان . وبالفعل ، ان النشازات تتطلب توفيقا . وكذلك الامر فيما يتعلق بتساوق الالوان ، على اعتبار ان الفن يقتضي الا تشكل الالوان في لوحة من اللوحات برقشة اعتبارية والا يكتفى بتمويه تعارضها ، بل ان تصهر الالوان

صهرا متساوقا بحيث يترك انطبعا كليا غير قابل للقسمة . ومن الاسهل تحقيق التساوق متى ما كان الامر يتعلق بكلية من فوارق تنتمي ، بحكم طبيعة الاشياء ، الى دائرة واحدة . وهكذا نجد ، مثلا ، ان اساس اللون عدد معين من الوان يقال لها اصلية ، وهذه الالوان الاصلية ، التي تنبع من المفهوم الاساسي للون ، ليست مزائج جزافية . وكلية كهذه يجب ان تعتبر ، بحكم توافسق عناصرها المكونة ، كلية متساوقة . فلو اخذنا لوحة من اللوحات ، على سبيل المثال ، لوجدنا ان المطلوب ليس ان تلتقي فيها كلية الالوان الاساسية ، اي الاصفر والازرق والاحمر والاخضر ، فحسب ، بل كذلك تساوقها ؛ ولقد سعى المعلمون القدامى ، عن غير ما قصد وعلم مسبق ، الى تحقيق هذا الكمال والى الامتثال لقانونه . لكن التساوق ، ما ان يبدأ بالانفصال عن الخارجية المحضة المطلقة ، حتى يغدو قادرا على تملك مضمون روحي ارحب نطاق وعلى التعبير عنه . على هذا النحو صور المعلمون القدامى ملابس الشخصيات الرئيسية بالوان اساسية صافية ، وملابس الشخصيات الثانوية بالوان مزيجة . فمريم العذراء ، على سبيل المثال ، ترتدي في اغلب الاحيان رداء ازرق ، على اعتبار ان دعة اللون الازرق المهدئة تتوافق والهدوء والسكينة الداخليتين ؛ ويندر للغاية ان تصور في رداء احمر ، وهو لون صارخ .

ب - يتكون المظهر الآخر من الخارجية من المادة الحسية التي يستخدمها الفن لإبداعاته . وتكمن الوحدة هنا في تعيين منسوج من البساطة واحادية الشكل ، على اعتبار ان المواد المستعملة لا يجوز ان تكون على حال من التنوع اللامتعين ومن المزج ، وبوجه عام من انعدام النقاء . وهذا التعيين لا ينطبق بدوره الا على الجانب المكاني ، على نقاء الحدود الفاصلة على سبيل المثال ، على وضوح الخطوط المستقيمة والدوائر ، الخ ، كما لا ينطبق الا على

العنصر الزماني ، كالتقيد بالوزن على سبيل المثال ، وعلى نقاء الاصوات والالوان. ففي الرسم ، لا يجوز ان تكون الالوان مشوبة او رمادية ، بل نضرة ، صافية ، بسيطة . وجمال اللون انما يكمن تحديدا في بساطته ونقاؤه ، وبسط الالوان هي من هذا المنظور تلك التي تحدث اعظم المفعول : وعلى سبيل المثال الاصفر النقي غير الضارب الى الخضرة ، او الاحمر النقي غير الضارب الى الزرقة او الى الصفرة ، الخ . بيد انه من الثابت ان التوفيق بين بساطة الالوان هذه وبين التساقط ليس بالامر اليسير . وانما تؤلف هذه الالوان البسيطة الاساس الذي لا يجوز ان يمحي ؛ وحتى ان يكن من المتعذر تحاشي المزايج ، فليس يجوز ان تأخذ هذه المزايج مظهر بقع كدرة ، بل ينبغي ان ياتي المزيج على نحو تظهر معه الالوان ، بالرغم من كل شيء ، في نضارتها المشعة وفي بساطتها . والقاعدة ذاتها تنطبق على الاصوات . فالصوت انما ينجم من اهتزازات المواد (المعدن وغير المعدن) التي منها صنع الوتر ، علما بان هذه الاهتزازات يجب ان تكون من طول معين ، وبان الوتر يجب ان يكون مشدودا الى حد كاف ؛ فاذا ما طرأ على الوتر ارتخاء او لم تكن موجة الاهتزازات بالطول المطلوب ، فقد الصوت وضوحه وبساطته ، وتصدى على غيره من الاصوات ، ونجم عن ذلك ما يسمى بالصوت النشاز . ويحدث الشيء ذاته اذا ما انضافت الى الاهتزازات النقية احتكاكات ميكانيكية لا تفيد خشخشتها الا في تشويش الصوت . كذلك يجب ان يخرج الصوت البشري نقيا حرا من الصدر ، من دون ان تخالطه خشخشة صادرة عن العضو نفسه او عن عائق مستعصر على التدليل ، مما يعطي الصوت جرسا اجسا . هذا الوضوح وهذا النقاء ، البريء من كل مزيج غريب ، يشكل ، في تعيينه الحازم ، الجمال ، لكنه الجمال الحسي المحض للصوت الذي به يتميز عن الخشخشة والصرير ، الخ . وبوسعنا ان

نقول الشيء ذاته عن اللغة ، وبخاصة فيما يتعلق بالحروف الصوتية . فاللغة التي لها صوائت A, I, E, O, U واضحة وتقية ، كاللغة الإيطالية ، تكون لها صوتية مستحبة وتكون صالحة للفناء . وبالمقابل ، فان الصوائت المزدوجة تصدر على الدوام صوتا مزيجا . وفي الكتابة ، ترتد الفاظ اللغة الى بعض رموز ، لا تحول ولا تتغير ، وهذا ما يضفي عليها مظهرا من بساطة كبيرة وطابعا مماثلا من الوضوح ؛ لكن هذا الوضوح يتلاشى في اكثر الاحيان في اللغة المنطوقة ، بحيث تغدو الفاظ اللهجات الشعبية، كذلك السائدة في المانيا الجنوبية وشوابن (١٢) وسويسرا ، الفاظا من طبيعة مزيجة للغاية بحيث تتعذر كتابتها. وهذا راجع لا الى عيوب اللغة المكتوبة ، وانما الى بلادة الشعب. تلکم هي الملاحظات التي خيل الينا ان من واجبنا ان نبديها بخصوص المظهر الخارجي من العمل الفني ، هذا المظهر غير المؤهل ، بحكم كونه خارجيا على وجه التحديد ، الا لتحقيق وحدة خارجية ومجردة .

يبقى علينا بعد ان نتكلم عن الفردية الروحية العينية التي نفوس في الخارجية لتتجسد فيها ، ولتولج فيها تلك الداخلية والكلية التي من وظيفة الخارجية ان تعبر عنها ؛ والحال ان التناظم والتناظر والتساوق او التعيين المحض المطلق للمادة الحسية لا يعود كافيا للوصول الى هذه النتيجة . وهذا مما يرغمنا على تقصي المظهر الثاني من التعيين الخارجي للمثال .

حول التوافق بين المثال الميني وواقعه الخارجي

القانون العام الذي يمكن صوغه بهذا الخصوص هو ان الانسان يجب ان يحس وكأنه في بيته في العالم الذي يحيط به، وان الفردية يجب ان تتألف مع الطبيعة ومع جميع شروطها الخارجية ، بحيث لا يكون هناك انفصال بين الكلية الدائمية الباطنة للشخصية وحالاتها وأعمالها وبين الوجود الخارجي الموضوعي ، وبحيث لا تكون الدائمية الداخلية والموضوعية الخارجية غريبة واحدهما عن الثانية او في حالة لامبالاة متبادلة، بل ينبغي على العكس ان يقوم توافق فيما بينهما ، وأن تتكيف واحدهما مع الاخرى . وعلى الموضوعية الخارجية ، من حيث هي واقع المثال ، ان تتجرد من فجاعتها وأن تعزف عن استقلالها الموضوعي لتكشف عن تطابقها مع ما هي تظاهره الخارجي .

هذا التوافق يمكن ان نرى اليه من وجهة نظر مثلثة .
اولاً ، ان وحدة الدائمية الداخلية والموضوعية الخارجية يمكن ان تكون محض توافق في ذاته ، وان تكون ركيزتها رابطة حميمة وخفية تربط الانسان بمحيطه الخارجي .

ثانياً ، لكن بالنظر الى ان الروحية المينية وفرديتها تشكلان نقطة انطلاق المثال ومضمونها الاساسي ، فان التوافق مع المحيط الخارجي يجب ان يظهر على انه نتيجة للنشاط الانساني ، انبثاق من هذا النشاط .

ثالثاً ، ان هذا العالم المنبثق عن الروح الانساني هو بدوره ،
اخيراً ، كلية تشكل ، في وجودها في ذاتها ولدااتها ، موضوعية

يتوجب على الافراد الذين يتحركون في هذا المضمار ان يبتقوا على توافق دائم معها .

١ - فيما يخص اولى وجهات النظر هذه ، نستطيع ان نبدأ بتقرير الواقعة التالية : ان بيئة المثال ، من حيث انها ليست بعد انبثاقا عن النشاط الانساني ولا من صنفه ، تشكل ، بالنسبة الى الانسان ، الخارجي بوجه عام ، الطبيعة الخارجية . وعليه ، لن نتحدث في بادئ الامر الا بكيفية بالغة العمومية عن تمثيلها في العمل الفني المثالي .

جوانب ثلاثة يجب ان نتوقف عندها هنا .

اولا ، ان الطبيعة الخارجية ، منظورا اليها في مظهرها الخارجي ، تؤلف واقعا له شكل محدد وثابت في تفاصيله كافة . فان كنا نريد ان نقر لها بحقها في ان تطمح - وهذا طموح مشروع اصلا - الى ان تكون موضوعا لتمثيل فني ، فلا بد لهذا التمثيل في هذه الحال ان يصور بامانة الطبيعة كما هي . اما فيما يتعلق بالفروق التي ينبغي اخذها بعين الاعتبار بين الطبيعة ، كما تعرض نفسها للحدس المباشر ، وبين الفن ، فقد سبق لنا الكلام عنها اعلاه . بيد ان ما يميز ، بصورة عامة ، المعلمين الكبار عن سواهم هو ان تصويرهم للبيئة الطبيعية هو على الدوام امين ، حقيقي ، كامل . ذلك ان الطبيعة لا تشملل السماء والارض فقط ، والانسان لا يحلق في الهواء ، بل يحس ويعمل فسي وسط مكون من سواقي وانهار وتلال وجبال وسهول وغابات واودية ، الخ . هوميروس ، على سبيل المثال ، يدهشنا بامانة ملاحظاته ومعطياته ، بالرغم من اننا لا نجد لديه بعد اوصافا للطبيعة مماثلة للاوصاف الحديثة ، وتصويره لسكاماندر وسيموئيس (١٢) ، والساحل ، وللخجان البحرية ، صحيح

ودقيق بحيث امكن حتى في ايماننا هذه التحقق من ان اوصافه
لهذه المناطق او تلك مطابقة تماما لما هي عليه في واقعها الجغرافي.
وبالمقابل ، فان شعر المغنين الجوالين الفث هو هنا ، كما فسي
تصوير الشخصيات ، فقير ، فارغ ، ضبابي . وحين ينظم
محترفو الفناء قصص التوراة شعرا ويختارون القدس ، على
سبيل المثال ، مسرحا للاحداث ، لا يعطوننا شيئا غير الاسماء .
وكذلك هو شان كتاب **الابطال** : فاوتنيت يتوغل في غابة مسن
الصنوبر التنوبي ، ويخوض معركة مع التنين ، وهذا في غياب
كل محيط بشري ، ودونما اشارة دقيقة الى المكان ، الخ ، بحيث
ان ملكة الادراك تجد نفسها امام ما يشبه الفراغ . وحتى فسي
اغنية النيبيلونجن ، لا تحدث الاشياء على غير هذا النحو :
فصحيح انه ياتي ذكر لفورمس (٦٤) والراين والدانوب ، ولكن
على نحو اجوف وغير واضح ولا دقيق الى حد لامتناه . والحال
ان الدقة التامة هي التي تؤلف السمة المميزة الاولى للفردية
وللواقعية ، فاذا ما انعدمت بقيت هذه الاخيرة محض تجريد ،
وهذا ما يتناقض ومفهومها تناقضا بيئنا .

بهذه الدقة ، بهذه الامانة يرتبط مباشرة بيان التفاصيل
الذي يسهم في اعطائنا صورة وحدا صحيحين عن المظهر
الخارجي عينه . صحيح انه يوجد بين مختلف الفنون ، من هذا
المنظور ، فارق كبير ، مردد الى العناصر التي بها تعبر عنه .
وعلى هذا النحو لا تكون التفاصيل والخصائص الخارجية فسي
محلا تماما في النحت ، بسبب عمومية ابداعاته وصفوها
الهاديء ؛ ثم انه يستخدم الخارج لا بهدف تعيين الموقع او بيان
البيئة والمحيط ، وانما في شكل ملابس وعمرات واسلحة

ومقاعد ، الخ . والكثير من تماثيل النحت القديم لا يمكن التحقق من هويتها على نحو واضح الا بفضل الشكل العرفسي للملابس وتسريحة الشعر وغير ذلك من العلامات المشابهة . والحال ان ما هو عرفي لا يدخل في عداد الطبيعي وبتنافي مع ما في اشباه هذه الاشياء من جانب عرضي ؛ وبالفعل ، عن طريق الصرف تكتسب الاشياء طابعا من العمومية والثبات . وفي الجهة المقابلة، نجد الشعر الفني الذي لا يعبر الا عن الحياة الداخلية ، ولا حاجة به ، عندما يتمثل الخارجي بغية استخدامه والافادة منه ، الى جملة قابلا للادراك الحسي على ذلك النحو العيني . وعلى النقيض منه يروي الشعر الملحمي ما هو كائن ، واين وكيف تجترح الاعمال الباهرة والمفاخر ، وهو بحاجة بالتالي ، كيما يعين بدقة مكان حدوث القصة وكيما يجعلوها ويجعلها واضحة ، الى ان يدخل على سرده لها اكبر قدر ممكن من التفاصيل . والرسم بدوره يستخدم ، من هذا المنظور، اضعاف ما تستخدمه الفنون الاخرى من خصائص وميزات متفردة . لكن لا يجوز في اي فن من الفنون ان يتجاوز هذا الطلب للدقة وهذه الحاجة اليها الحد الذي عنده يبدأ نثر الطبيعة الواقعية واستنساخها المباشر؛ كذلك لا يجوز ان تتعدى وفرة التفاصيل القسط الذي يقتضيه التعبير عن الجانب الروحي من الفرد وعن وقائع حياته الداخلية . وبوجه عام لا يجوز ان تغدو هذه الدقة غاية في ذاتها ، اذ لا يجوز تمثيل الخارج الا من خلال توافقه مع الداخل .

ان هذه لحقيقة لا بد من الالتحاح عليها الى غير ما حد : فلاظهار الفرد في واقعه كله ، لا مناص من ان يؤخذ بعين الاعتبار ذاتيته ومحيطه الخارجي على حد سواء . لكن كيما يظهر الخارج على انه خارجه هو ، فمن الضروري ان يقوم توافق جوهري بينهما ، توافق يمكن ان يكون بقدر او بآخر باطنا وان يحتوي بعض العناصر العارضة ، على الا يمس ذلك وحدة الهوية التي هي له الاس الذي عليه يقوم . ففي جميع التظاهرات

الروحية لأبطال الملاحم ، على سبيل المثال ، في طرز عيشهم وتفكيرهم واحساسهم وعملهم ، لا بد ان يكون ثمة تساوق خفي واثلاف يجعلان من الذاتية والمحيط الخارجي كلا واحدا لا يقبل انفصاما . العربي ، على سبيل المثال ، يؤلف وطبيعته كلا واحدا ، ولا سبيل الى فهمه الا اذا وضعناه في وسطه ، بين نجومه وصحاريه القاحلة وخيامه وخيوله . فهو لا يشعر انه في موطنه وبيته الا في ذلك المناخ ، في تلك المنطقة ، في تلك البقعة من العالم . كذلك ترقى الذاتية والداخلية ، لدى أبطال اوسيان (٦٥) ، الى اعلى درجة ، ولكنهم ، بحزنهم وكآبتهم ، يعيدون الى اذهاننا اراضيهم البراح التي يغطيها الخليج (٦٦) وتكسحها الريح ، وغيومهم وضبابهم وتلالهم وكهوفهم المظلمة . وسماء هذا البلد هي التي تجعلنا نفهم حياة هؤلاء الناس الداخلية واحزانهم واوصابهم وصراعاتهم ؛ ففوق تلك الارض يشعرون بانهم حقا في موطنهم ومنزلهم ؛ فهم منها جزء لا يتجزأ ان جاز القول .

متى ما اخذنا بوجهة النظر هذه امكن لنا ان نلفت الانتباه للمرة الاولى الى ان الموضوعات التاريخية تتمتع بميزة كبرى تتجلى في ان التوافق بين الناحيتين الذاتية والموضوعية ، على نحو ما وصفناه في الامثلة الانفة الذكر ، متحقق فيها بصورة مباشرة وحتى في التفاصيل . ومن الصعب ، قبلها ، اشتقاق هذا التساوق من التخيل المبدع وحده ، ومع ذلك نرسم

٦٥ - اوسيان : شاعر بطولي اسكتلندي اسطوري ، من القرن الثالث ،

نشر باسمه مكفرسون في عام ١٧٦٠ ديوان شعر تطفح قصائده بالكتابة . «م»

٦٦ - الخليج : نبات ذو زهر بنفسجي يعيش بخاصة في الارض الرملية .

«م»

بوجوده حتى في تلك الاجزاء من الموضوع التي لا يسفر فيها بصراحة عن حضوره . غير اننا قد اعتدنا على ان نعلق على نتاج حر للخيال قيمة اكبر من تلك التي نعلقها على حيلة العمل في مواد سابقة الوجود . لكن الخيال المبدع لا يستطيع ان يدعي لنفسه القدرة على اعطاء التوافق المطلوب الثبات والوضوح اللذين هما من قسمته في الحياة الواقعية حيث تتأني السمات القومية من هذا التساوق على وجه التحديد .

ذلكم هو ، على ما نتصور ، المبدأ العام الذي ينطبق على الوحدة في ذاتها بين الذاتية وطبيعتها الخارجية .

ب - ثمة ضرب آخر من التوافق يتحقق مباشرة بالنشاط والمهارة البشريين ، بدل ان يبقى في تلك الوجودية في ذاتها ؛ وتحققه هذا ينجم عن كون الانسان يستعمل المواضيع الخارجية ليستغلها في خدمة غاياته الشخصية ، فيقيم على هذا النحو ، من خلال النبلية التي توفرها له هذه المواضيع ، توافقا بينها وبينه . وبخلاف التوافق في ذاته الذي تكلمنا عنه آنفا والذي يطل العام وحده ، فان التوافق الذي هو موضوع بحثنا هنا يطل الخاص ، يطل الحاجات الخاصة وتلبيتها بالاستعمال الخاص للمواضيع التي تقدمها الطبيعة . هذه الحاجات وهذه النبلية متنوعة الى ما لا نهاية ، لكن المواضيع الطبيعية اكثر تنوعا ايضا ولا تكتسب بساطة اكبر الا بفضل الانسان الذي يدخل عليها غايات روحه الخاصة ويحيي العالم الخارجي بارادته . انه يؤنس محيطه ببيانه مدى صلاحة هذا المحيط لتلبية حاجاته ومدى عجزه عن مواجهته بأية دعوى استقلالية . وانما بفضل هذا النشاط تحديدا لا يظل حبيس العام ، بل يستقر به المقام ويشعر اخيرا بانه في موطنه وبينه في العالم الخارجي الذي يحيط به ، بتفاصيله كافة وخصائصه جميعا .

ان الفكرة الاساسية التي يمكن ، من وجهة نظر الفن ، ان تطبق على هذه الدائرة كلها قابلة للتلخيص على النحو الاتي .

فالأنسان ، فيما يتعلق بالجوانب الخاصة والمتناهية من حاجاته ورغائبه وغاياته ، لا يجد نفسه على اتصال بالطبيعة الخارجية فحسب ، بل على علاقة تبعية بها ايضا . هذه النسبية وغياب الحرية هذا يتناقضان مع المثال ، وعلى الإنسان ، كيما يفسدو موضوعا للفن ، ان ينعثق من هذا الكدح ومن هذه التبعية . وهذا التوفيق بين الجانبين ، بين الذاتي والموضوعي ، يمكن ان تكون له نقطة انطلاق مزدوجة : فمن جهة اولى يمكن للطبيعة ان تقدم بمودة الى الإنسان كل ما هو بحاجة اليه ، وبدلا من ان تنصب عقبات على الطريق الذي يسلكه ليفوز بتلبية حاجاته ، يمكن لها ان تساعد بجميع الوسائل على تحقيق مآربه وغاياته . لكن للإنسان ، من جهة ثانية ، حاجات ورغائب لا تستطيع الطبيعة ان تقدم له تلبية مباشرة لها . عندئذ يضطر الى السعي الى تلبيتها بنشاطه الخاص ، فيضع يده على الاشياء الطبيعية، ويروضها لكي تقوم بخدمته ، ويصوغها ويكيفها ، ويدلل العقبات بمهارته المتزايدة ، وباختصار ، يحول ما هو خارجي بالنسبة اليه الى وسائل تتيح له بلوغ اهدافه . والوضع المثالي السلي يمكن ان يقوم ، من هذا المنظور ، هو وضع التلاقي بين طبيعة ودية ومهارة روحية ، اي الوضع الذي يقوم فيه ، بدلا من الصراعات والتبعية ، تساق مسبق الوجود .

ينجم عن ذلك ان جوانب البؤس في الحياة يجب ان تنحى عن المضمار المثالي للفن . فالتملك والرفاه ، بقدر ما يخلقان وضعاً خلوا من الحرمان والمجهود ، لا يتسمان بشيء من عدم الجمالية ، بل يسهمان في تحقيق المثال ، لكننا سنسقط فسي تجريد مناقض للحقيقة اذا تحثت جانباً علاقات الإنسان بحاجاته في التمثيلات التي يكون ثمة ما يوجب ان يؤخذ فيها الواقع العيني بعين الاعتبار . هذه الدائرة هي بكل تأكيد دائرة المتناهي، لكن الفن لا يستطيع ان يستقني عن المتناهي ولا يجوز له ان

يعامله على أنه مجرد شيء رديء ، بل عليه بالاحرى ان يسدل
قصارى جهده للتوفيق ولتحقيق التساوق بينه وبين الحق ، اذ
ان احسن الاعمال وخير الافكار التي يمثلها هي ، بحكم تعيينها
الواضح الدقيق ومضمونها المجرد، محدودة ، وبالتالي متناهية.
فحين يكون متوجبا عليّ ان اقيت نفسي ، ان اكل واشرب ، ان
يكون لي منزل ، خيمة ، مقعد ، ان البس ، الخ ، فهذا كله
تفرضه عليّ ضرورات الحياة الخارجية ، لكن الحياة الداخلية لها
تأثيرها العظيم حتى في هذه الجوانب الخارجية الصرفة من
الوجود ، بحيث ان الانسان يجهز حتى آلهته بالملابس والاسلحة
ويتصورها وكأنها تعاني شتى انواع الحاجات وتسعى الى تلبيتها.
لكن هذه التلبية ، كما تقدم بنا القول ، يجب ان تظهر وكأنها
مضمونة . فالفرسان الجوالون ، على سبيل المثال ، يدينون
لمصادفات مغامراتهم بعدم معاناتهم من البؤس الخارجي ،
ويفوضون على الدوام امر انفسهم الى هذه المصادفات ، مثلما
يفوض الهمجي امر نفسه الى سخاء الطبيعة . والمثال الحق
يكنم لا في ان يعتقد الانسان ، بصورة من الصور ، من حالة
تبعيته المطلقة لما هو خارجي ، بل في ان يتمكن من العيش في
بحبوحة تتيح له ، بفضل الوسائل الطبيعية الوحيدة التي في
متناوله ، ان يحيا حياة اكثر حرية وصفوا .

من جملة هذه التأملات ذات الصفة العامة ، نستطيع هنا ان
نؤكد على نقطتين اكثر تخصيصا .

النقطة الاولى تتعلق باستعمال المواضيع الطبيعية بنية تلبية
نظرية صرف . وهذا ينطبق على كل ما هو زينة وحلية يسعى
الانسان الى التجميل بها ، وبوجه عام على كل الرفاه الذي يحيط
به نفسه . فالانسان ، اذ يزين نفسه ويجمّل محيطه على هذا
النحو ، يظهر ان ائمن ما تقدمه له الطبيعة ، واجمل ما في
المواضيع الخارجية ، من ذهب واحجار كريمة ولآلئ ومناج
واقمشة ثمينة ، وبالاختصار ، ان هذه الاشياء النادرة غايّة

الندرة والتي تفوق غيرها القا وإشعاعا لا تثير اهتمامه كما هي موجودة في الطبيعة ، بل فقط بمقدار ما يمكن ان تفيده كوسيلة زينة له او لمحيطه ، لمن ولما يحب ويجلّ ، لأمرائه ومعابسه وآلهته . ولهذا الغرض يختار أولا ما يظهر من الاساس جميلا من حيث هو موضوع خارجي ، وعلى سبيل المثال الالوان الخالصة والساطعة ، والمعادن البراقة كالمرايا ، والاشباب الشديدة الرائحة ، والرخام ، الخ . والشعراء ، وعلى الاخص الشعراء الشرقيون ، لا يترددون في ان يحيطوا بعظيم التقدير ، فسي قصائدهم ، هذه الكنوز التي تلعب دورا هاما في اغنية النيبلونجن ايضا ؛ والفن بوجه عام لا يكتفي بمجرد وصف هذه الروائع ، بل يزين اعماله الحقيقية بأشباه هذه الكنوز كلما تأتى له ذلك وبدا له مناسبا . فلتزيين تمثال بلاس (٦٧) في اثينا وتمثال زفس في اوليمبيا ، لم يُوفر لا ذهب ولا عاج ؛ ومعابد الآلهة والكنائس وتمائيل القديسين والقصور الملكية لدى الشعوب قطبة هي نماذج للعظمة والفخفة ؛ ولقد طاب للشعوب في كل عصر وزمان ان تعانين في آلهتها ما تملكه من ثروات ، كما طابت لها على الدوام فكرة ان البدخ الذي يحيط به امرأؤها انفسهم انما مصدره سخاؤها وكرمها ، هي غير الناكرة للجميل . وبديهي ان المرات الصادرة عن هذا المنبع يمكن ان ترنقها وتكدرها تأملات يقال لها اخلاقية ، اذ بوسع المرء ان يتساءل ما كان اكثر الفقراء الاثنيين الذين كان من الممكن تسكين جوعهم ، وما كان اكثر العبيد الذين كان من الممكن عتقهم بثمن رداء بلاس ؛ ولقد كان الاقدمون يعرفون هم انفسهم كيف يستخدمون تلك الثروات ، بحال تفاقم الاوضاع وتعرض وجود الدولة بالذات للخطر ،

لغايات نافعة ، نظير ما نفعله نحن بكنوز الاديرة والكنائس . هذه التأملات المتشائمة قابلة اصلا للتطبيق لا على آثار فنية بعينها فحسب ، وانما على الفن بمجمله ، اذ نحن نعلم ما تنفقه الدولة على رعاية اكاديميات الفنون ، وعلى شراء الاعمال الفنية القديمة والحديثة ، وعلى بناء المعارض والمسارح والمتاحف ، الخ . لكن ايا تكن التأملات الاخلاقية والمثيرة للعطف والشفقة التي يمكن للمرء ان يستغرق فيها بهذا الصدد ، فان الركيزة التي تركز اليها هي ذكرى ضرورات مكربة ؛ والحال ان رسالة الفن هي على وجه التحديد ان يجعلنا ننساها ، بحيث يمكن لشعب من الشعوب ان يضمن لنفسه اعظم المجد وارفع الشرف بإنفاقه ثرواته في نطاق الواقع بالذات ، ولكن بتساميه فوق بؤس هذا الواقع .

بيد ان الانسان ليس واجبه الاوحد ان يزين نفسه وان يجمل محيطه ، بل عليه ايضا ان يستخدم المواضع الخارجية استخداما عمليا ، بغية تلبية حاجاته العملية . عندئذ تبدأ حياة الكدح ، انشاقة على الانسان ، وتبعيته لتناهي الوجود ونثره ، وبوسعنا ان نتساءل عن مدى صلاحة هذه المتطلبات العملية ، مع كل ما يترتب عليها من نتائج ، لان تكون موضوعا لتمثيل فني . لقد حاول الفن بادىء الامر ان يمثل هذه الدائرة في شكل ما يسمى **بالعصر الذهبي** او **الحالة الرعوية المثلى** . فمن جهة أولى ، توفر الطبيعة للانسان ، من دون ان تجشمه ادنى مشقة ، تلبية جميع الحاجات التي يمكن ان تساوره ، ومن الجهة الثانية يكتفي الانسان ، في براءته ، بما يمكن ان تقدمه له المروج والغابات وقطعان الماشية ، وبما يمكن ان يوفره له بستان وكوخ ، الخ ، من مأكول وملبس وتسهيلات اخرى ، وهذا من دون ان يساوره بعد اي هوى من تلك الاهواء - كالطموح وشهوة التملك - واي نازع من تلك النوازع التي تبدو لنا متعارضة مع نبسل الطبيعة الانسانية . وليس من المتعذر للوهلة الاولى ان تبدو مثل

هذه الحالة على قدر من المثالية ، ومن الممكن لبعض دوائر الفن المحدودة ان تكتفي بحالة كهذه . لكن عند التعمق في الفحص قليلا ، تبدو لنا مثل هذه الحياة طافحة بالسأم . فمؤلفات غسنر ، على سبيل المثال ، لم تعد مقروءة ، ولو قرأناها لمسا ساورنا شعور بالارتياح . اذ ان طرازا من الحياة محدودا الى هذا الحد يفترض وجود نقص في تطور الروح . فالإنسان الكامل ، الإنسان بملء معنى الكلمة ، لا بد ان تكون لديه منازع واستعدادات من منزلة اسمى بحيث لا يستطيع ان يكتفي بالتلبينات التي يمكن ان توفرها له الطبيعة التي فيها يحيا ، ومنتجات هذه الطبيعة . ان الإنسان لم يخلق ليعيش في فقر الروح الرموي ذاك ؛ بل عليه ان يعمل ؛ واذا ما رغب في شيء، فعليه ان يسعى الى الحصول عليه بنشاطه بالذات . والحال ان الحاجات الفيزيائية البحتة تفتح بحد ذاتها حقلا واسعا امام النشاط الانساني ، وتولد لدى الإنسان شعورا بالقوة الداخلية قادرا بدوره على تحريك اهتمامات وقوى اعمق . لكن هنا ايضا لا بد ان يتحقق توافق بين الخارجي والداخلي ، ولا شيء اقل ملائمة لوظيفة الفن من تمثيل البؤس الفيزيائي مرفوعا الى اعلى درجاته . فدائني ، على سبيل المثال ، لا يصور لنا الا ببضعة اسطر نهاية اوغولينو (١٨) الذي يقضي متضورا جوعا . أما عندما يجعلنا جرسنبيرغ، في مأساته التي تحمل اسم اوغولينو، نمر بجميع درجات الفظاعة ، ويجعلنا نشهد اولا موت ابنائنا اوغولينو الثلاثة ، ثم موت اوغولينو نفسه ، فانه انما يعالج

٦٨ - اوغولان اوغولينو ديلا غيراردسكا : طافية مدينة يبزه في القرن الثالث عشر ، رمى أعداؤه به وبأولاده في برج ، تركوهم فيه يموتون جوعا . استوحى دائني من قصته احد فصول «الكوميديا الالابية» . «م»

بذلك موضوعا لا يصلح البتة ، من هذا المنظور على الأقل ،
للتمثيل الفني .

من منظور آخر ، ولأسباب مغايرة ، تتعارض حالة الحضارة
الشاملة ، هي الأخرى ، مع واقعية المثال . وبالفعل ، ان
العلاقات المتعددة بين الحاجات والعمل ، بين الاهتمامات
وتلبياتها ، تتداخل في الدولة المتحضرة تداخلا شديدا بحيث
يتجرد كل فرد من استقلاله ويترج به في علاقات تبعية حيال
الأخرين لا تقع تحت حصر . والمواضيع التي يستخدمها ليست
من نتاج عمله الخاص ، او اذا كانت كذلك ، فانما بنسبة طفيفة
للاغاية ؛ ناهيك عن ان كل نشاط من هذه النشاطات ، بدلا من ان
تم ممارسته بكيفية فردية وحية ، يجري ادائه ميكانيكيا ،
وفقا لمعايير عامة . هذه الحضارة الصناعية ، التي تنطوي على
استغلال وإقصاء متبادلين ، تلقي ببعضهم في حضيض فقر
مدقع ، بينما أولئك الذين هم بمنجى من البؤس والعوز اغنياء
الى حد يفنيهم ، ولا بد ، عن العمل والكدح في سبيل لقمة
يومهم ، ويتيح لهم ان يكرسوا انفسهم لاهتمامات اسمى
ولحماستهم . وبفضل هذا الفائض تنتفي ، بكل تأكيد ، الحاجة
الى التذكير الدائم بتبعية لامتناهية ، ويتعاظم انعتاق الانسان من
جميع مجازفات السباق على الكسب كلما ابتعد عن وحل
الاهتمامات المادية البحتة التي لا هدف لها غير الربح . ولكنه لا
يكون في حال من اليسر في محيطه المباشر كما لو كان من صنعه .
فليس هو الذي خلق او انتج ما يحيط به وما يتمتع به ؛ وانما
غرفته من مذخور سابق الوجود ، ثم انتاجه بوسائل ميكانيكية
في اغلب الاحيان ، وبالتالي بطريقة شكلية ، فما وصل اليه الا
غب سلسلة طويلة من جهود بذلها وحاجات عانى منها بشر غيره .
اذن فحالة ثالثة ، حالة وسطى بين العصور الذهبية القروية
وبين تنظيمات المجتمع البورجوازي . المقعدة ، هي التي تبسود
الاصح للتمثيل الفني المثالي . وحالة كهذه للعالم سبق لنا ان

عرفناها : العصر البطولي ، المثالي تعريفا . فالعصور البطولية لا تعرف الافتقار الرعوي الى الاهتمامات الروحية ، بل تسمو فوق هذا الفقر الى اهتمامات وغايات أعمق ، ويكون المحيط المباشر للأفراد وتلبية حاجاتهم المباشرة من صنعهم هم أنفسهم بعد . كذلك يكون الطعام بسيطا : عسلا ، لبنا ، خمرا ، بينما اللبن وماء الحياة (٦٩) ، الخ ، على سبيل المثال ، يذكرنا للحال بما يتطلبه تحضيرهما من صنوف شتى من المعالجة . ثم ان الأبطال يدبحون بأنفسهم الحيوانات المأكولة ويطهون لحمها بأيديهم ، ويروضون الخيل التي يمتطون صهواتها ، ويصنعون بنحو أو بآخر الأدوات التي يستعملونها ؛ فالمحراث واسلحة الدفاع والترس والخوذة والسيف والرمح ، كلها تصنع بأيديهم أو بمشاركتهم . وفي حالة كهذه يراود الإنسان شعور بأن كل ما يستخدمه وكل ما يحيط به نفسه يأتي منه ، وبأن جميع هذه الأشياء الخارجية له ومنه ولا تأتيه من مصدر غريب ، من دائرة لا تقع تحت سلطانه . وعلى كل الأحوال ، فإن النشاط الذي يبذله الإنسان في شروط كهذه ليصنع المواد ويجهز نفسه بها لا بد ان يبدو ، لا عناء شاقا ومرا ، بل عملا خفيفا ، يعود عليه بالرضى والحبور ، ولا تعترضه أية عقبة ولا يتهدهه أي فشل . حالة كهذه الحالة نجدها لدى هوميروس ، على سبيل المثال . فصولجان أقامنون عبارة عن عصا عائلية براها سلفه وأورثها أحفاده ؛ وأوديسوس صنع بنفسه سريره الكبير لليلة العرس ؛ وإن تكن اسلحة أخيل الشهيرة من صنعه ، فمرد

٦٩ - ماء الحياة : شراب مسكر يستخلص بالتقطير من النبل والنخير
والسدر والحبوب ، الخ . «م»

ذلك الى ان هيفانستوس (٧٠) صنعها بناء على طلب تيتيس (٧١). وبالاختصار ، يطالعنا في كل مكان الفرح الاول ، وليسند الاكتشافات الجديدة ، وجدة التملك ونضارته ، والمتعة المتأتية من ذلك؛ وفي كل مكان لا يجد الانسان نفسه الا بمواجهة منتجات حازها بقوة ذراعيه ومهارة يديه وأرابة عقله وجراته وجسارته . وبفضل ذلك كله امكن لوسائل التلبية الا تنحط الى مصاف الاشياء الخارجية البحتة ، بل نحن نشهد ، ان جاز القول ، الولادة الحية لهذه الوسائل ، وكذلك التعبير الحي عن الشعور بالقيمة التي يعزوها اليها الانسان ، وذلك ما دام يرى فيها انبثاقات مباشرة لذاته ، لا مجرد اشياء ميتة افقدها الحياة في نظره اعتياده عليها . كل شيء اذن هنا رعوي أمثل ، ولكن ليس لان الارض والانهار والاشجار والحيوانات ، الخ ، توفر للانسان طعامه ، خابسة اياه في محيط محدود وقاضية عليه بجهل اي مصدر آخر للمتعة ؛ لكن في قلب هذه الانسانية البدائية الطافحة بالحياة تنبجس اهتمامات اعمق يبدو معها ما هو خارجي ثانويا ، مضمارا ووسيلة لتحقيق غايات اسمى ، وفي الوقت نفسه، مضمارا وبيئة موائمين لتفتح التساوق والاستقلال اللذين يتظاهران من خلال كون كل ما هو موجود ، كل شيء وكل موضوع ، هو من نتاج الانسان ولا وجود له الا برسم استعماله وتلبية حاجاته .

لكن حينما يريد بعضهم ان يطبق نمط التمثل هذا على موضوعات مستقاة من عصور اكثر تقدما ، تطورت في اكثر الاحيان باتجاه معاكس تماما ، يصطدم بصعوبات وإشكالات ، ويتعرض لمخاطر . بيد ان غوته اقلع مع ذلك في تحقيق ذلك

٧٠ - هيفانستوس : إله النار والمصاهر لدى الاغريق . «م»
٧١ - تيتيس : إلهة بحرية ، وفي الميتولوجيا الاغريقية والدة أخيل . «م»

في هرمان ودوروثي . ولن اقف هنا الا عند بعض التفاصيل الصغيرة ، على سبيل المقارنة مع مؤلفات اخرى حديثة من هذا النوع . ففي *لوزا* يقدم لنا فوس (٧٢) صورة رعوية للحياة والنشاط في حلقة هادئة ومحدودة ، ولكن مستقلة ، فيها يلعب خوري الضيعة والفليون والروب دي شامبر والاريكة وابريسق القهوة دورا هاما . لكن القهوة والسكر منتجان خارجيا المصدر ، آتيان من عالم غريب عن الحلقة التي تدور فيها حياة اشخاص فوس ، وما شقا طريقهما اليها الا بعد ان مرا بمراحل وسيطة عديدة : التجارة ، المصانع ، النخ ؛ وبالاختصار ، عقب معالجات كثيرة أخضعتهما لها الصناعة الحديثة . هذه الحلقة القروية ليست اذن مغلقة تماما . اما في اللوحة الجميلة التي يؤلفها هرمان ودوروثي فلا حاجة بنا ، على العكس ، الى المطالبة بوسط مغلق ، اذ ان هذه القصيدة التي يخيم عليها بالاجمال جو رعوي ، كما اوضحنا ذلك في مناسبة اخرى ، تفرد دورا بالغ الأهمية وفي محله تماما لاهتمامات العصر الكبرى ، ولصرعات الثورة الفرنسية ، وللدود عن حياض الوطن . والحلقة الضيقة للحياة العائلية في بلدة صغيرة تظل هنا ايضا على تراسها وانكماشها ، لا لأنها تجهل أحداث العالم الخارجي وانقلاباته الكبرى ، كما هو حال خوري الضيعة لدى فوس ؛ ولكن من خلال الارتباط بالأحداث العالمية الكبرى التي في وسطها تقع الأحداث الرعوية وتتطور الشخصية الرعوية ، يندمج المشهد بدائرة لامتناهية الرحابة لحياة لامتناهية الغنى ، ويوصف لنا العقائري المصمم بعناد على عدم تخطي الأفق الضيق الذي ألفه

٧٢ - يوهان هنريخ فوس : شاعر الماني (١٧٥١ - ١٨٢٦) ، *ولويسز*

ملحة بورجوازية له . «م»

واعتماد عليه على انه دعي جاهل محدود التفكير ، غضوب وان لم يكن شريرا . اما فيما يتعلق بالمحيط المباشر للشخصيات ، فلا يسئل اي صوت نشاز الى وصفه الرعوي ، المطابق تماما لتصور الفنانة الرعوية كما تقدم لنا عرضها . وعلى هذا النحو - وهذا اذا لم نشأ ان نستذكر سوى تفصيل واحد - نسرى المضيف وضيوفه ، الخوري والعقايري ، يحتسون لا القهوة ؛ وإنما :

جاءت الام محتفية بهم بالغ الحفاوة
بنبيد معتق مشتعشع
في زجاجة محززة ، على صينية
من القصدير الابيض ، وبكؤوس
ضارب لونها الى الخضرة ، كؤوس
أصلية لنبيد الراين .

انهم يحتسون في جو من الطلاوة عصير كرمة بلدية ، نبيدا من عام ١٧٨٣ ، في كؤوس بلدية صنعت خصيصا لنبيد الراين ؛ وهذه الصورة تذكرنا للحال بصورة «امواج الراين» وضيافه الخلافة» ، فنجد انفسنا وقد دلفنا الى كروم صاحب البيت ، الواقعة فيما وراء منزله ، بحيث لا تعود ثمة حاجة الى تخطي حدود الحالة التي يخيم فيها الرضى والحبور على كل شيء ، والتي تجد فيها الحاجات كافة تلبيتها الفورية . ج - بالاضافة الى هذين الضريين من المحيط الخارجي ، ثمة ضرب ثالث تكون روابط الفرد به عينية . نعني المحيط الروحي الذي قوامه الدين ، والقانون ، والعرف ، وتنظيم الدولة والإدارة والمحاكم والأسرة والحياة الخاصة والعامة والحياة الاجتماعية ، الخ . اذ من المفروض ان يتظاهر الطابع المثالي لا في تلبية الحاجات المادية فحسب ، بل كذلك في تلبية اهتمامات

الروح . والحال انه اذا كان الجوهرى والالهى والضرورى فى هذه الميادين ثابتا لامتفيرا فى ذاته ، فانه يرتدى مع ذلك ، حين يتموضع ، اشكالا متنوعة ومتعددة يكون فيها نصيب كبير للخصوصى وللاصطلاحي المتعارف عليه ، اى ما هو متفسر بالنسبة الى بعض الشعوب وبعض العصور . وبارتداء هذه الاشكال تغدو جميع اهتمامات حياة الروح واقعا خارجيا - الاخلاق والعادات والأعراف - يلفاه الفرد امامه مسبوق التكوين ويكون مكرها ، من حيث هو ذات منكشئة على ذاتها ، على الدخول فى اتصال معه، نظير ما يفعل مع الطبيعة الخارجية، ولاسيما ان هذا الواقع اقرب اليه من هذه الطبيعة ووشائج به اكثر حميمة . وبالأجمال ، نستطيع ان نطالب لهذه الدائرة بعين التوافق الحي الذي تحدثنا عنه للتو ؛ وعليه ، لن تكون بنا حاجة الى دراسة اكثر تفصيلا هنا ، ولاسيما انه ستسنع لنا الفرصة عما قليل لتوضيح مختلف وجهات النظر الرئيسية المتعلقة بهذه الدائرة فى تناولنا لموضوع آخر .

- ٣ -

الجانب الخارجى من العمل الفنى المثالى فى علاقاته مع الجمهور

على الفن ، من حيث هو تعبير عن المثال ، ان يستلهم هذا الاخير فى جميع علاقاته - التى تقدم بنا تمحيصها - بالطبيعة الخارجية ، وان يخلق توافقا بين ذاتية الشخصية وبين الخارجى . لكن ان يكن الفن قادرا على ان يخلق على هذا النحو

عالما بلا نشازات ولا تناقضات ، عالما مكورا ان صح التعبير
 ومتجمعا على نفسه ، فهذا لا يغير شيئا من حقيقة ان العمل
 الفني ، من حيث هو موضوع واقعي وفردى ، لا يوجد برسم
 ذاته ، بل برسم جمهور يتأمله ويستمتع به . فالممثلون حين
 يمثلون مسرحية من المسرحيات ، على سبيل المثال ، لا يتكلمون
 فيما بينهم فحسب ، بل برسمنا ايضا ، ومن الواجب في كلنا
 الحالين ان يكون كلامهم مفهوما . على هذا النحو يقيم العمل
 الفني حوارا مع من يتمله . لكن ان يكن المثال الحقيقي يتكشف
 على نحو قابل للفهم بالنسبة الى كل انسان في اهواء الالهة
 والبشر الذين يمثلونه وفي اهتماماتهم العامة ، فان كون هؤلاء
 الافراد يعرضون انفسهم لحدسنا في عالم خارجي متعين ، له
 اخلاقه وعاداته وخصائص اخرى ، يجعل من الضروري ان يقوم
 توافق لا بين هذه الخارجية وبين الشخصيات المثلة فحسب ،
 بل كذلك بين هذه الخارجية وبيننا . وكما تكون شخصيات
 العمل الفني موجودة في العالم الخارجي وكأنها في بيتها ، كذلك
 نطالب بان يقوم التوافق عينه بينها وبين محيطها من جهة ، وبيننا
 وبيننا من الجهة الاخرى . ان الشعراء والرسميين والموسيقيين
 والنحاتين يقبسون بملء خاطر موضوعاتهم من حقب بائدة ،
 تختلف درجة حضارتها واخلاقها وعاداتها وبنيتها وعبادتها كل
 الاختلاف عن حضارتنا الراهنة ، وهذه العودة الى الماضي ، التي
 تعتق الفنان من التأثير المباشر للحاضر ، تمتاز ، كما سبق لنا
 القول ، بما تضيفه على الموضوع المعالج من طابع من العمومية
 ليس للفن عنه غنى . غير ان الفنان ينتمي هو نفسه الى عصر
 معين ، وهو يحيا وسط اخلاقه وعاداته ، ويشاطره طريقته في
 التفكير وتصوراته . فسواء اكان هوميروس ام لم يكن الشاعر
 الاوحد ل الالياذة و الاوديسة ، وسواء اعاش فعلا ام لا ،
 فلا جدال في ان قرونا اربعة تفصل الاشعار الهوميرية عن حرب
 طروادة ، كما ان ضعف هذا الفاصل الزمني يفصل كبار كتاب

الماضي الاغريق عن عصر الابطال القدامى الذين منهم قبسوا
مضمون شعرهم ونقلوه الى الحاضر . كذلك الامر فيما يتعلق
باغنية النيبلونجن والشاعر الذي امكنه ان يجمع ويصهر معا
مختلف الاساطير التي تتضمنها هذه القصيدة ليصبها في كل
واحد عضوي .

صحيح ان الحماسة العامة للانساني والالهى مألوفة لدى
الفنان ، لكن الشروط الخارجية وواقع العصور البائدة قد
نغرت جوهريا وباتت غريبة بالنسبة اليه . زد على ذلك ان
الشاعر يبدع لجمهور معين ، اي لشعبه وزمانه اللذين يفترض
فيهما ان يفهما العمل الفني باعتباره شيئا مألوفاً . صحيح ان
الاعمال الفنية الكبرى تطمح الى الخلود ، وترغب في ان تلقى
الفهم والاعجاب من قبل الشعوب قاطبة وفي العصور كافة ،
لكن حتى وان تكن هذه المطامح مشروعة فانها بحاجة ، كيما تكون
في متناول شعوب وازمنة غريبة ، الى عدة واسعة من المعارف
والايضاحات الجغرافية ، والتاريخية ، وحتى الفلسفية .

ازاء هذا التصادم بين عصور متباينة ، يباح لنا ان نتساءل
عن الشكل الذي ينبغي ان يرتديه العمل الفني ، اخذا بعين
الاعتبار الجوانب الخارجية من المكان الذي هو متوضع فيه ،
والعادات ، والاعراف ، والشروط الدينية والسياسية
والاجتماعية والاخلاقية ؛ والمطلوب على وجه التعيين ان نعرف
هل على الفنان ان ينسى عصره كيما يركز انتباهه كله على
الماضي وحياته الواقعية ، بحيث يشكل عمله صورة امينة عن
هذا الماضي ، ام ان من واجبه ، لا من حقه فحسب ، الا يقب
اعتبارا الا لامتة وللحاضر بوجه عام ، وبأن يصوغ عمله وفق
معايير ذات صلة بخصائص عصره . وبوسعنا ايضا ان نعتبر ان
هذا الخيار ذي الحدين على النحو التالي : هل ينبغي ان يعالج
الموضوع موضوعيا من حيث مضمونه والعصر الذي ينتمي،

ام ذاتيا ، اي طبقا لدرجة الحضارة ولخصائص العصر الذي اليه ينتمي الفنان ؟ ان التشبث بكلا حدي هذا الإخراج في تعارضهما يفضي الى موقفين متناقضين غاية التناقض ، ولكنهما كليهما خاطئان ، وسنبدى بشأنهما بعض ملاحظات سستيج لنا ان نكون فكرة عما ينبغي ان يكونه التمثيل الحقيقي .

حالات ثلاث ينبغي ان نتوقف عندها مليا من هذا المنظور :

اولا ، الاستخدام الداتي من قبل الفنان لشروط عصره الخاص في تمثيله لموضوعات مقتبسة من الماضي .

ثانيا ، الامانة الموضوعية البحتة في تمثيل الماضي .

ثالثا ، الموضوعية الحقيقية في تمثيل الفنان لموضوعات مقتبسة من أزمنة وشعوب غريبة .

١ - فيما يتعلق بتغليب وجهة النظر الداتية البحتة ، فان الشطط بها الى غايتها القصوى يفضي الى الغاء المظهر الموضوعي للماضي لتحل محله ظاهراتية الحاضر .

قد ينأى ذلك ، من جهة أولى ، من الجهل بالماضي ، ويكون بمثابة شاهد على سداجة لا تسمح بإدراك التناقض القائم بين الموضوع المعالج وبين كيفية معالجته تلك ، وتحول دون وعي هذا التناقض ؛ وعليه يسعنا القول ان نقص الثقافة هو الذي يقف وراء مثل هذا التصور . وتتجلى هذه السداجة بوجه خاص لدى هانز ساكس (٧٢) الذي نستطيع ان نقول عنه انه اضفى طابعا «نورمبرغيا» على الرب إلهنا ، على الإله الاب ، على آدم وحواء ، وعلى النبيين ، وهذا من دون ان ننكر انه دلل ، بعمله هذا ، على طلاوة وحس وصفو نفس . قاله الاب ، على سبيل المثال ، يلقي دروسه على هابيل وقاين وسائر اولاد آدم ، تماما كما

٧٢ - هانز ساكس : شاعر الماني ، ولد في نورمبرغ سنة ١٤٩٤ ، وتوفي سنة ١٥٧٦ ، له مسرحيات غنائية ، وتمثيليات ساخكة ودرامية . «م»

كان سيفعل معلم مدرسة معاصر لهانز ساكس ؛ فهو يلقنهم التعليم المسيحي ويعلمهم الوصايا العشر و«أبانا الذي فسي السموات» ؛ وهابيل يتعلم بالفعل ويحفظ كل شيء مثله مثل غلام طيب وورع ؛ أما قايين فيتصرف ويجيب عن الاسئلة كما كان سيفعل صبي ازعر وكسول ؛ وحين يُطلب اليه ان يتلوا الوصايا العشر ، يتلوها بمعنى معاكس لمعناها في التوراة ، فيقول : اسرق ، لا تحترم اباك وامك ، الخ . وعلى نفس هذه الشاكلة كانت تمثل في المانيا الجنوبية قصة درب الآلام (ابحت هذه التمثيليات من جديد بعد ان كانت حُظرت لفترة من الزمن) : فيبلاطس (٧٤) يتحول الى موظف فظ متعجرف ، والعساكر ، الذين لا يقلون سوقية عن عساكر هذا الزمان ، يعرضون على المسيح نشقة من التبغ ؛ وحين يأبى تناولها ، يدسون التبغ بالقوة في انفه ؛ ويضحك الشعب بأسره لهذا المشهد ، رغم ورعه وتقواه ؛ وكلما اكتشف المزيد من الوقائع المقتبسة من عصره المباشر ، تعاظمت تقواه واستيقظت في اعماق نفسه عاطفته الدينية . هذا التحويل وهذا القلب لاشياء الماضي بغية المائلة بينها وبين اشياء الحاضر لهما ما يبررهما الى حد ما مع ذلك ، ومن المباح لنا ان نعجب بجرأة هانز ساكس الذي يرفع الكلفة بينه وبين الله تعالى والتصورات القديمة عنه ليسبغ عليها طابعا بورجوازيا صغيرا ؛ لكن تجريد الموضوع من الموضوعية العائدة له شرعا وقانونا يظل على كل حال عملا من أعمال الجهل والوحشية، فكم بالاحرى اذا اعطي شكلا مناقضا لشكله الواقعي، الامر الذي لا يتمخض الا عن نتيجة تهريجية .

٧٤ - بيلاطس البنطي : حاكم اليهودية الروماني (بين سنة ٢٦ و٣٦) ، اسلم للمسيح للموت قائلا : «انا بريء من دم هذا الصديق» . (م)

من جهة اخرى ، يمكن ان تنأتى الذاتية من كبرياء الفنان المتأنية بدورها من الوعي المترسخ لديه بتفوق الحضارة التي إليها ينتمي ، هذا الوعي الذي يحمله على ان يعتبر ان الافكار والاخلاق والمواضعات الاجتماعية السائدة في هذه الحضارة هي وحدها القيمة والمقبولة ، فيدأخله الاقتناع لهذا السبب بأنه من المتعذر التمتع بمضمون ما ما دام غير متلبس لشكل يجعله على صلة نسب وقراءة مع هذه الحضارة . من مثل هذه الحاكمة للامور يصدر ما يسمى بالدوق السليم الكلاسيكي لسدي الفرنسيين . فالشيء لا يروق لهم ولا يعجبهم ما لم تتم فرنسته اولا ، وكل ما يأتي من الشعوب الاخرى ، وكل ما له على الاخص مظهر قروسطي ، يفتقر في نظرهم الى الدوق ، ويوصف بالهمجية ، ويردّ بازدراء . وعليه ، ما كان فولتير محقا حين قال ان الفرنسيين قد حسّنوا مؤلفات القدامى ؛ فكل ما فسي الامر انهم اموهه ؛ ولقد كانت التغييرات التي يدخلونها على كل ما هو اصيل وشخصي ممتة ومنقّرة ، وبخاصة انها كانت تخضع لاذواق تكونت في دفيئة (٧٥) حضارة بلاط ، حضارة قائمة على اساس من النظامية والعمومية المتعارف عليهما فسي طريقة التفكير والتعبير . فالتجريد ، الذي هو من نتاج ثقافة مرهفة ، لم يكتفوا بادخاله على شعرهم ، بل ادخلوه كذلك على إلقائهم . فقد كان محظورا على الشاعر ان يستخدم كلمات من اشباه خنزير ، ملعقة ، شوكة ، وكثير غيرها . وكان واجبا عليه ان يلجأ الى توريات وكنايات ؛ فبدلا من ان يسمى الملعة او الشوكة ، كان عليه ان يقول : اداة ترفع بها الى الفم الاطعمة السائلة او الجامدة ، الخ . لذا بقي ذوقهم محدودا وضيقا

٧٥ - الدفيئة : بيت من الرجاج لاستنبات النباتات التي تحتاج الى

قدر من الحرارة . «م»

للفاية ، لان مهمة الفن ، بدل ان يسطّح مضمونه ويقلصه الى مثل هذه العموميات ، ان يخصصه وان يفرّده تفريدا حيا . لذا ايضا نجد ان الفرنسيين هم الشعب الذي يعسر عليه أكثر من اي شعب آخر ان يتألف مع شكسبير ، وحين يعنّ لهم ان ينقحوه نراهم يسقطون من مسرحياته ما يحظى بإعجابنا فيها تحديدا . بل ان فولتير يسخر من بندار بالذات بقولسه : «لا أحسن من الماء» (٧٦) . وفي رأي الفرنسيين ان على الصينيين او الاميركان او الابطال الاغريقين والرومانيين ان يتكلموا ويتصرفوا كما يتكلم ويتصرف اهل البلاط الفرنسيون . ففي افيجينيا في اوليفيا ، على سبيل المثال ، يتحول أخيل من رأسه الى اخمص قدميه الى امير فرنسي ، ولولا اسمه لما حزر احد انه البطل الاغريقي أخيلوس . صحيح انه يرتدي على خشبة المسرح زيا اغريقيا ، ويدّرع بخوذة ودرع ، لكن شعره ايضا مصفف ومرشوش بالدور ، ووركيه موسعتان بواسطة وسائل ، وحذاءه ذو كعب احمر ، مشدود الى القدم بأشرطة حريرية ملونة ؛ كما كانت عروض مسرحية إستر لراسين تقدم على الدوام ، في عهد لويس الرابع عشر ، امام جمهور غفير يقبل على مشاهدتها لا لشيء الا لان احازفيروس (٧٧) كان يلج الى خشبة المسرح تماما كما كان يفعل لويس الرابع عشر حين يلج الى قاعة الاجتماعات الكبرى . صحيح ان احازفيروس هذا كان له طابع شرقي ، ولكنه كان مرشوشا في الوقت نفسه بالدور ويرتدي معطفا من فرو السمور ويسير خلفه حشد من الحجاب في ملابس فرنسية ، مصففة شعورهم في شبكة ، يحملون على اذرعهم قبعة ذات

٧٦ - باليونانية في النص ، وهو مثل سائر من ابام الاغريق . «م»

٧٧ - احازفيروس : شخصية اسطورية تعرف اكثر باسم اليهودي الثالث .

ريش ، وستراتهم وسراويلهم مفصلة من الجسوخ المذهب ، وجواربهم من الحرير ، وأحذيتهم حمر الكعوب . ففي المسرح كن بوسع كل انسان ان يستمتع بمشهد ما كان مباحا حضوره في الواقع الا لعدد ضئيل من اهل البلاط وبعض المحظوظين . هذا المشهد هو مشهد دخول الملك وقد نظم شعرا . وبموجب المبدأ نفسه يدرس التاريخ في فرنسا ويكتب في غالب الاحيان ، لا لذاته ولما للاحداث من اهمية بعد ذاتها ، وانما لفائدته ذات الطابع الراهن ؛ بغية تلقين الحاكمين مذاهب فاضلة او تنفير الناس منهم . كذلك تتضمن المسرحيات ، إما من اولها الى آخرها وعلى نحو سافر ، وإما في هذا او ذاك من مشاهدهما ومقاطعها ، تلميحات الى احداث اليوم ، او اذا كانت المسرحيات قديمة ومشتتة على مقاطع قمينة بالتذكير بهذه الاحداث ، عمدوا الى ابرازها ابرازا خاصا من دون ان تكون نية من هذا القبيل قد خامرت مؤلفيها ، فاذا بالجمهور يستقبلها بترحاب وحماسة .

اما النمط الثالث للتمثيل الذاتي فقوامه صرف النظر عن كل ما يمكن ان يكون فنيا حقا في الماضي وفي الحاضر، والاستعاضة عنه بتقديم مشهد الوقائع والاحداث اليومية للجمهور ، على نحو ما تجري في الحياة الواقعية . وتكون نتيجة ذلك ان توقظ لدى الجمهور المشاعر الذاتية الممكن استلهاها من الحياة النثرية . والاخلد بهذا المبدأ يمكن ان يؤدي الى ابداع اعمال تكون فني متناول الناس جميعا ، اعمال لا تتطلب اي مجهود للفهم ، لكن اولئك الذين يقبلون على هذه الاعمال ولهم مطالب فنية معينة سرعان ما تخيب آمالهم ، لان هدف الفن ان يحورنا من هذه الذاتية تحديدا . فلتن تكن مسرحيات كوتزيبو (٧٨) ، على

٧٨ - اوغست فون كوتزيبو : كاتب الماني له مسرحيات وهزليات قائمة على الحكمة والتشويق (١٧٦١ - ١٨١٩) . «م»

سبيل المثال ، قد لاقت نجاحا عظيما في ايامنا هذه ، فمرد ذلك الى ان المؤلف ، اذ يحدثنا عن «عوزنا وبؤسنا» ، وعن «ملاصق الفضة المسروقة» ، وعن الناس «الذين يجازفون بدخول السجن» ، واذا يضع على خشبة المسرح «قساوسة ومستشارين تجاريين وضباط صف وامناء سر وضباط خيالة» ، انما يضع تحت انظار الجمهور ما سبق لكل واحد ان رآه في بيته او في بيت قريب له او صديق ، ويوقظ في كل واحد ذكرى ثقاط حساسة في وجوده . بيد ان ما تفتقر اليه هذه الداتية هو المقدرة على الارتفاع الى مستوى الاحساس بما يفترض فيه ان يؤلف المضمون الحقيقي لعمل من الاعمال الفنية وعلى التسامي الى مستوى تمثيله ؛ فاقصى ما تستطيع فعله هو ان تبرز الاهتمام الذي توليه لجميع جوانب الحياة اليومية المتبدلة هذه، متعلقة بمطالب القلب ، ومستفرقة في تأملات اخلاقية مزعومة ما هي في الواقع الا افكار شائعة مبتدلة . هكذا يتضح لنا ان انماط التمثيل التي تحدثنا عنها اعلاه تنسم باحاديسة جانب ذاتية لا تقيم اي وزن للمظهر الواقعي والموضوعي للعالم وللمواضيع الخارجية .

ب - تسعى الكيفية الثانية في تصور الفن والتمثيل الفني ، على النقيض من ذلك، الى تصوير شخصيات الماضي واحداثه ، بقدر الامكان ، ضمن وسطها الحقيقي ، آخذة بعين الاعتبار جميع خصوصيات الاخلاق ، وكل المناخ الخارجي بوجه عام . وأول من برز في هذا الاتجاه الالمان . ذلك اننا ، بخلاف الفرنسيين ، انما نحفظ حرماء على جميع الخصوصيات الاجنبية ، ونحن نطالب الفن بالتصوير الامين لجميع الظروف الزمانية والمكانية ، وللعادات والملابس والاسلحة ، الفخ ؛ ولدينا في الوقت نفسه القدر الكافي من الصبر للانكباب على دراسة متبحرة ، تستلزم كثرة مجهود وسعة اطلاع ، لطرائق التفكير

وتصور العالم لدى الامم الاجنبية وفي عصور غابرات ، بحيث
توصل الى التآلف مع خصائص هذه الامم ؛ وبفضل سعة الافق
هذه التي ندلل عليها في جهودنا لفهم روح الامم الاخرى ، لا نظهر
في الفن تسامحا ازاء الغرائب التي نلتقيها لدى الآخرين
فحسب ، بل نشدد ايضا في التدقيق الى حد المطالبة بالنقل
الامين ، ما امكن ، للتفاصيل الخارجية ، بما فيها غير الاساسية .
ان الفرنسيين هم بدورهم اهل حذق ونشاط ، لكن ان يكن
لزاما علينا ان نقر لهم بطول باعهم في مضمار الثقافة وبما
يتمتعون به من حس عملي ، فلا مفر ايضا من الاعتراف بانهم لا
يضاهون الالمان صبرا وجلدا ليتبحروا في الاشياء بلا تعجل وعن
رغبة حقيقية في معرفتها لذاتها . ان الفرنسي يبدأ على الدوام
باصدار احكام ، بينما نقدر نحن الالمان ، وعلى الاخص فسي
الاعمال الفنية الاجنبية ، كل ما هو تصوير امين ؛ فما من شيء
الا ويشير اهتمامنا ، سواء اكان نباتات غريبة ام تشكيلات اخرى
للطبيعة الخارجية ، ايا يكن العالم الذي اليه تنتمي ، ام
مفروشات من كل نوع وشكل ، ام كلابا وقطعا ، بله الاشياء
المنفرة ؛ وعلى هذا النحو نتوصل الى التآلف مع اغرب طرائق
التفكير والاعتقاد : الاضاحي ، اساطير القديسين على ما فيها من
احالات منطقية ، وهذا من دون ان نتحدث عن تمثيلات اخرى من
نوع مماثل . كذلك حين نشاهد تمثيل اشخاص على خشبة
المسرح ، فقد نرى ان اكثر ما يشير الاهتمام فيهم هو الطريقة التي
بها كانوا يتكلمون ويتصرفون ، الخ ، هو ما كانوه ، لا بعد ذاتهم
فحسب ، بل ايضا كممثلين لعصر ولأمة ، وفي علاقاتهم المتبادلة .
في ايامنا هذه ، وبفضل تأثير فريدريك فون شليف (٧٩) على

٧٩ - فريدريك فون شليف : كاتب وعالم الماني ، من مؤسسي المدرسة
الرومانسية الالمانية (١٧٧٢ - ١٨٢٩) . «م»

وجه الخصوص ، استقر الرأي على ان امانة كهذه هي التي تشكل موضوعية عمل من الاعمال الفنية . ولهذا السبب ينبغي، على ما يذهب اليه انصار هذا الرأي ، اتخاذ الامانة معيارا رئيسيا في تقييم اي عمل فني ، كما ينبغي ان يكون الاهتمام الذاتي تابعا للفرح الذي يتأتى من الامانة الحية . وهذا يفترض اننا عاجزون عن تبني وجهة نظر اسمى كيما تكون فكرة عن طبيعة المضمون الممثل وعن طابعه ، مثلما يفترض انه لا يجوز لنا ان نأتي في تقييمنا وحكمنا بأي وجهة نظر ذات صلة بمستوى ثقافتنا وبغاياتنا الخاصة . وحين طفق الالمان ، بمبادرة من هردر (٨٠) ، يهتمون من جديد بالاناشيد والاغانى الشعبية ، شرعوا بتأليف انواع شتى من الاغانى على منوال الاغانى الايروكية (٨١) ، والاغريقية الجديدة ، واللابونية (٨٢)، والتركية، والتترية ، والمغولية ، الخ ، وراوا في هذه القدرة على الاقتباس من معين اخلاق وتصورات شعبية واجنبية وفي هذه البراعة في محاكاة نتاجها الفنائى دليلا على عبقرية كبرى . لكن ان يكن

٨٠ - يوهان هوفريد هردر : كاتب الماني ، من مؤسسي حركة «العاصفة والانديان» ، مؤلف أفكار في فلسفة تاريخ الانسانية (١٧٨٤ - ١٧٩١) .

- ٢ -

٨١ - الايروكيون : شعب من الهنود الحمر كان يستوطن جنوب شرقي بحيري ايريه واونتاريو بين كندا والولايات المتحدة الامريكية ، وكان يؤلف اتحادا كونفيدراليا يعرف باسم «الامم الخمس» ، وقد حارب الفرنسيين حتى سنة ١٧٠٠ وأماق تقدمهم باتجاه الجنوب . «م»

٨٢ - لابونيا : اقصى منطقة من شمال اوربوا موزعة بين النرويج والسويد وفنلندا والاتحاد السوفياتي ، واللابونيون عشيرة قومية لا يزيد تعدادها على ٢٥٠٠٠ نسمة ، تعيش من تربية الرنة . «م»

الشاعر يملك هذه القدرة على الاقتباس وهذه البراعة فسي
الحكاية ، فان النتائج الذي ينتج عنهما لا يمثل بالنسبة الى
الجمهور الموجه اليه الا شيئا خارجيا تماما .

هذا التصور ، ما دام ضيقا الى هذا الحد ، لا يقيم اعتبارا
الا للجانب الشكلي البحث من الدقة والامانة التاريخية ،
ويضرب صفحا عن المضمون واهميته الذاتية وعن كل ما تدل به
مقدرتنا على الحدس وطريقتنا في التفكير والاحساس للثقافة
الحديثة . ومن المستحيل صرف النظر عن اي من هاتين
النقطتين ، لاننا نحرص على ان تكون تلبيتنا تامة من هاتين
الزاويتين ، وعلى هذا الاساس يتكشف لنا مطلب الامانة التاريخية
في مظهر لما يحظ بعد منا بالدراسة . وهذا ما يقودنا الى تمحيص
المسألة المتعلقة بمعرفة ما كنه الموضوعية والذاتية الحقتين ،
المفروض في كل عمل فني ان يستجيب لهما .

ج - ما يمكن ان نقوله بادىء ذي بدء ، وبصورة عامة ، عن
هذا الموضوع ، هو انه لا يجوز ابراز اي مظهر من المظاهر التي
درسناها حتى الان على حساب سائر المظاهر ، ولا يجوز لاي
منها ان يدحر ما عداه الى المؤخرة ، وان الدقة التاريخية البحتة
للالاشياء والمواضيع الخارجية ، من مكان واخلاق وعادات
ومؤسسات ، تؤلف الجزء الثانوي من العمل الفني ، الجزء
العادم الاهمية بالقياس الى الاهتمام الذي يفترض ان يشيره
فيها مضمون يشتمل على حقيقة دائمة لا تفنى ، وبالتالي صحيحة
ايضا بالنسبة الى الحاضر .

من هذه الزاوية ايضا نستطيع ان نعارض التمثيل ، كما
ينبغي ان يكون كيما يبقى ضمن نطاق الحقيقة ، بالتصورات
التالية ، وان تكن ناقصة نسبيا .

اولا ، ان تمثيل خصائص عصر من العصور يمكن ان يكون
امينا ، دقيقا ، حيا ، ومفهوما حتى لجمهور راهن ، من غير ان
يتجاوز مع ذلك إسفاف النثر ، من غير ان يكون شعريا فسي

ذاته . ولدنا على ذلك مثال في غوتز فون برليشنجن (٨٢)
لغوته . فنحن نلتقيه من بداية المسرحية . والحدث يجري في
نزل في شفارزنبورغ في مقاطعة فرانكونيا . ميتزلر وسيفرس
جالسان الى مائدة ؛ وأمام موقد النار خادمان من خدم
الفرسان ؛ والمضيف :

سيفرس : ناولني ، يا هانسل ، كأسا آخر من ماء الحياة ،
وكن مسيحيا في كيك .

ميتزلر (بصوت خافت ، مخاطبا سيفرس) : قص علينا مرة
اخرى قصة برليشنجن ؛ اذن لقد حلق اهل هامبورغ حنقا
شديدا حتى طاش صوابهم ! الخ .

وهاكم مثالا آخر ، من الفصل الثالث :

جورج (يدخل حاملا مزرابا) : هالك رصاصا . لو استعملت
نصفه لا اكثر ، لما نجى احد ليأتي ويخبر جلالته بقوله : مولاي ،
لقد كنا في وضع غير مؤاتٍ .

ليرس (وهو يضرب على المزراب) : شيء عظيم !

جورج : ما على المطر الا ان يشق لنفسه طريقا آخر ؛ انه لا
يخيفني . الفارس الصنديد والمطر الغزير لا يعصى عليهما
سبيل .

ليرس (يصب شرابا) : يدك على الزناد (يتقدم باتجاه النافذة)
ارى سيدا من جماعة الامبراطور يحوم في المكان مع بندقيته ؛
يعتقدون ان ذخيرتنا قد نفدت . لسوف يدوق الرصاص حارة ،
من فوهة السبطانة مباشرة (يلقم) .

جورج (يضغط على الزناد) : دعني ار .

٨٢ - غوتز فون برليشنجن : مسرحية وضعها غوته في شبابه سنة
١٧٧٤ ، وكان آتله من رواد حركة «العاصفة والاندلاع» . «م»

ليرس (يطلق النار) : وها عصفورنا يسفط ارضا ، الخ .
هذا كله في غاية من الوضوح ، مفهوم ، ومن طبيعة الموقف
والفرسان تماما ؛ ومع ذلك فان هذه المشاهد زقاقية ونثرية ، اذ
ليس لها من مضمون سوى وقائع عادية تماما ، ومن شكل سوى
موضوعية في تناول الناس طرا . وبوسعنا ، لو شئنا ، ان نجد
امثلة مشابهة في الكثير من مؤلفات الشباب الاخرى لغوته ، تلك
المؤلفات التي كانت موجهة ضد كل ما كان يعتبر الى ذلك اليوم
انه هو القاعدة ، والتي كانت تدين بوقعها ومفعولها للطريقة
العينية والاليفة التي مثلت بها الاشخاص والاحداث ، مما اختصر
المسافة التي تفصلهم عن الجمهور . ولكن على وجه التحديد لان
المسافة تقلصت حتى انعدمت ، ولان المضمون تافه الى حد
كبير ، يبدو لنا هذا النوع من المشاهد غثا . وهذه الفشاة لا
تصبح منظورة في الاعمال المسرحية الا في اثناء ادائها ، في حين
ان المرء يتهيا ، قبل التمثيل ، ولدى مرأى التحضيرات والاضواء
والممثلين المتبرجين ، لرؤية شيء آخر غير زوج من الفلاحين ،
وزوج من الفرسان ، وكأس من الشراب . ولهذا أحب الناس
فوقن لدى مطالعتها ، بينما لم تصمد على خشبة المسرح طويلا .
من جهة اخرى ، يمكن ان تكون مطلعين على ما يشكّل
الاساس التاريخي لميتولوجيا قديمة ، وان تكون منآلفين مع ما
هو قريب في التاريخ السياسي لبعض الدول وفي أعرافها ،
وهذا بفضل المعارف التي تكون قد حصلناها ، لان هذه المعارف
تدخل في عداد ثقافة عصرنا . وبالفعل ، ليست دراسة الفن
والميتولوجيا والديانة والادب والتقاليد العائدة الى العصور
القديمة نقطة انطلاق لكل نظامنا التعليمي الراهن ؟ فكل غلام
يتآلف منذ ايام المدرسة مع آلهة اليونان وابطالها واشخاصها
التاريخيين . ونظرا الى ان رموز العالم اليوناني واهتماماته هذه
اضحت رموزنا واهتماماتنا في تمثلنا ، فمن الطبيعي والحالة
هذه ان نستمتع بها حين تمثل لنا بصورة موضوعية ؛ وكل ما

هنالك انه يجوز لنا ان نتساءل لماذا لا تحظى الميتولوجيا المصرية او الهندية او الاسكندنافية بالمعاملة نفسها . زد على ذلك ان الله في هذه التمثلات هو عنصرها العام . لكن العنصر المتعين في هذه التمثلات ، وبخاصة الالهة الاغريقية والهندوسية الخاصة ، ما عادت تمثل بالنسبة اليها ، في هذا التعين ، تجسيد الحقيقة ، وما عدنا نؤمن بها ، وكل ما هنالك ان مخيلتنا يطيب لها ان تتملاها . وبحكم ذلك تبقى على الدوام غريبة عن وجداننا ، عن أعماق ما فيه ؛ وليس لنا ان نتصور كلاما بائخا واجوف كذلك الذي يطرق اسماعنا حين يهتف الهاتفون في الاوبرات : «آه ايتها الالهة !» ، «ايه جوبيتر !» ، بله «اواه يا اوزيريس وايزيس !» ؛ وهذا من دون ان نتكلم عن العرافين الكريهين (ويندر الا يكون في الاوبرا عرافون) الذين يستبدلون في المآسي الحديثة بنوبات من الجنون والكلام اثناء النوم .

كذلك الحال بالتحديد والدقة فيما يتعلق بسائر الوقائع التاريخية ذات الصلة بالاعراف والقوانين ، الخ . ان هذه الوقائع لتاريخية بكل تأكيد ، لكنها عائدة الى تاريخ الماضي ؛ وان لم يكن لها من علاقة بحياة الحاضر ، فلا طائل في معرفتها بتفاصيلها كافة ، فهي ليست من شأننا ؛ والحال ان كل ما انقضى قد انقضى ، ولا يستاهل بالتالي ان نوليه اهتماما . وما هو تاريخي لا يكون من شأننا الا اذا خص الامة التي اليها ننتمي ، كما انه لا يعيننا الا اذا أمكن لنا ان نعتبر الحاضر بوجه عام نتيجة لهذه الاحداث التاريخية او تلك ، وعلى الاخص تلك الاحداث التي تكون شخصياتها وافعالها الممثلة شبيهة بحلقات سلسلة . اذ لا يكفي ان يوجد رابط ما بين الشعب وبين الارض التي عليها يقيم ، بل ينبغي ان يكون هناك رابط وثيق بين ماضي شعبنا ودولتنا ، وبين حياتنا ونمط عيشنا في الحاضر .

لا ريب في ان النييلونجن تروي لنا احداثا وقعت على

ارضنا ، لكن البورغونديين (٨٤) والملك غريبون كل الغربة عن جميع شروط ثقافتنا الراهنة وعن اهتماماتنا القومية الراهنة بحيث نشعر ، حتى وان لم تكن من العلماء المتبحرين ، باننا اقرب بكثير الى الاحداث التي يسردها لنا هوميروس في قصائده . ولقد انصاع كلويستوك (٨٥) بكل تأكيد لحس الوطنية حين اناب مناب آلهة الاغريق الالهة الاسكندنافية ، لكن فوتان (٨٦) وقالها (٨٧) وفريا (٨٨) بقيت مجرد اسماء لم يالفها تمثلنا بقدر ما الف جوبيتر او الالوب .

ثمة نقطة تستوجب إلحاحا خاصا ، ونعني بها ان الاعمال الفنية ليست مواضيع للدراسة والتبحر ، بل ينبغي ان نتمكن من فهمها وتدوقها ، دونما حاجة الى طول اعداد وتحضير ومتاع واسع من المعارف . ذلك ان الفن موجود ، لا حلقة صغيرة مغلقة من بضعة اشخاص مؤهلين تأهيلا عاليا ، وانما لمجمل الامة بما هي كذلك . وما يصح بالنسبة الى العمل الفني بوجه عام ينطبق ايضا على الجانب الخارجي من الواقع التاريخي الممثل . فلا بد له هو الآخر ان يكون مفهوما منا وفي متناولنا ، على ان يؤخذ بعين الاعتبار عصرنا والشعب الذي اليه ننتهي ،

٨٤ - البورغونديون : شعب جرمني ، استوطن في القرن الخامس سفاف الراين ، ثم التجأ الى حوض الرون ، وخضع للفرنجة سنة ٥٣٤ . وقد اعطى اسمه لمقاطعة بورغونيا . «م»

٨٥ - فريدريك غوتليب كلويستوك : شاعر ألماني ، مؤلف «المسيادة» ، وهي ملحمة لورالية (١٧٢٤ - ١٨٠٢) . «م»

٨٦ - فوتان : كبير آلهة الميتولوجيا الاسكندنافية . «م»

٨٧ - قالها : في الميتولوجيا الاسكندنافية ، مقام الابطال القتلى في المعارك . «م»

٨٨ - فريا : إلهة الحب عند الاسكندنافيين . «م»

من غير ان يتطلب ذلك من قبلنا مجهودا تبخريا ؛ ولا بد ، حين نوضع من جديد في ذلك الواقع التاريخي ، ان نشعر وكأننا في بيتنا ، لا في عالم غريب وغير مفهوم .

ها قد قربت الشقة بيننا وبين ما ينبغي ان يعتبر انه هو الموضوعية الحقة ، وها قد بدأنا نستشف الشروط التي ينبغي ان تتوفر في العمل الفني كما نتألف مع الموضوعات المقتبسة من عصور بائدة .

بهذا الخصوص سنستشهد في المقام الاول بالقصائد القومية الاصلية ، بتلك التي حافظت على جانبها الخارجي كما كان ينتمي من لقاء ذاته الى الامة ، بدل ان يكون غريبا بالنسبة اليها . ونخص بالذكر هنا ملاحم الهند والاشعار الهوميرية والشعير المسرحي الاغريقي . فهوميروس لا ينطق فيلوكتيتس وانتيغونا واجاكسس واورستس واوديب وجوقاته كما كانوا سينطقون في العصر الذي فيه تدور الاحداث . وللاسبانيين بدورهم قصائدهم الملحمية عن السيد . اما توركاتو تاسو (٨٩) فقد تغنى في اورشليم المحررة بمجد النصرانية الكاثوليكية . واشاد الشاعر البرتغالي كاموئنس (٩٠) باكتشاف طريق الهند عبر رأس الرجاء الصالح ، وتغنى بالآثر العظيمة لأبطال البحر الذين كانوا من أبناء أمته والذين كانت مفاخرهم مفاخر أمته في الوقت نفسه.

٨٩ - توركاتو تاسو : شاعر ايطالي ، مؤلف ملحمة «اورشليم المحررة» التي يتداخل فيها الاسلوب البطولي والاسلوب الروائي ، عاش نمانيا من هجاس الاضطهاد ومات شبه مجنون (١٥٤٤ - ١٥٩٥) . . «م»
٩٠ - لويس دي كاموئنس : شاعر برتغالي ، له قصيدة مطولة بعنوان «لويسادة» تغنى فيها بمغامرات فاسكو دي غاما ، وتمد من روائع الادب البرتغالي القديم (١٥٢٤ - ١٥٨٠) . «م»

وكتب شكسبير مسرحيات درامية اقتبس موضوعاتها من أحداث تاريخ امته الماساوي . كما ألف فولتير نفسه الهنريادة . اما نحن الالمان فقد عزفنا عن اتخاذ الفصص النائية تاريخيا ، التي لا تكتسي بالنسبة اليها بأي اهمية قومية ، موضوعات لاعمالنا الادبية بحيث تتحول الى قصائد ملحمية قومية . والمسيحادة لكلوبستوك و الفتوحياة Noachide لبودمر (١١) ما عادت مطابقتين للدوق العصر ، وما عاد احد يزعم ان شرف الامة يقتضي ان يكون لها لا هوميروسها فحسب ، بل كذلك بندارها وسوفوكليسها ، الخ . والموضوعات المقتبسة من التوراة تؤثر فينا اكثر من غيرها ، بالنظر الى تألفنا مع كتابي العهد القديم والجديد ، لكن الجنب التاريخي من العادات والاعراف يبقى بالنسبة اليها شيئا غريبا ، هو من شأن اهل الاختصاص والتبحر ؛ والحق ان الشيء الوحيد المألوف لدينا هو الریسط النثري بين الاحداث والاشخاص ووصفهم لنا بالفاظ جديدة ، بحيث يخامرنا شعور واضح بان العمل الذي امامنا عمل متكلف . على ان الفن لا يستطيع ان يحد اختياره بموضوعات ذات طابع قومي فقط ، بل يحق له ان يقتبس موضوعاته من الاسم كفة والعصور طرا بالنظر الى كثرة الاتصالات والاحتكاكات القائمة بين مختلف الشعوب والمرشحة في ارجح الظن لان تتزايد وتتوثق . وليس على الشاعر في مثل هذه الحال ان يدلل على نبوغ عظيم بتماھيه مع عصور بائدة او شعوب غريبة ، بل عليه ان يعمل على ان ياتي الجانب التاريخي الخارجي في عمله الادبي ممثلا لحض عنصر ثانوي ، وان يفسح مكانة الصدارة فيه بالمقابل لما هو انساني وعام . وكان العصر الوسيط قد سلك هذا المسلك ،

٩١ - يوهان يعقوب يودمر : شاعر وناقد سويسري الثاني اللغة (١٦٩٨) -

اذ اقتبس موضوعاته من العصر القديم لكنه اقحم عليها روح زمانه ؛ بيد انه وقع في شطط معاكس ، اذ لم يستبق مسن الاسكندر او اينئوس (٩٢) او الامبراطور اوكتافيانوس (٩٣) سوى اسمائهم وحدها .

وما يتقدم على كل ما عداه في الاهمية هو ان يكون العمل الفني قابلا للفهم بصورة مباشرة ، وقد طالبت الامم طرا على مر الازمان بان يكون العمل الفني مالوفا لديها ، وبان يكون حيا ، وبان يوحى لها عند قراءته او مشاهدته ممثلا على المسرح بانها لتقي من جديد باشيء معروفة منذ طويل الاماد ، وان جرى اتباع طريقة معينة في تمثيلها . بهذه الروح من الاستقلال القومي عالج كالدرون (٩٤) موضوع مسرحيته زينوبيسا و سيميراميس ؛ كما عرف شكسبير كيف يسبق بدوره على موضوعات مآسيه ومسرحياته الدرامية البالغة التنوع طابعاً قومياً انكليزياً ، وان تفوق على الاسبان الى غير ما حدود فني المحافظة ، فيما يتعلق بالسماوات والمعالم الاساسية ، على الطابع التاريخي للامم الاجنبية ، كالرومان مثلاً . وحتى كتاب المآسي الاغريق لم تغب عن انظارهم قط راهنية زمانهم ومدينتهم .

٩٢ - اينئوس : امير من طروادة ، اتخذه فرجيل بطلا للمحثة «الانيادة» .
وقد حارب الاغريق ببسالة اناء حصار طروادة . ولما سقطت المدينة هرب الى ايطاليا حيث تزوج لافينيا ، بنت ملك اللاتيوم . ومن هنا تدرج التقليد على مرو اصل طروادي الى الرومان . «م»

٩٣ - اوكتافيانوس : الاسم الذي تسمى به اوفستوس بعد ان تبناه قيصر . «م»

٩٤ - بديرو كالدرون ديلا باركا : شاعر مسرحي اسباني كبير ، له هزليات ذات طابع ديني او تاريخي (١٦٠٠ - ١٦٨١) . «م»

فمسرحة اوديب في كولونا وثيقة الصلة بأثينا ، لا لان احداثها تقع بجوار هذه المدينة فحسب ، وانما ايضا لان كولونا ستغدو بعد وفاته مكانا مقدسا بالنسبة الى اثينا . كذلك كانت الاوهينيدات لاسخيلوس تمثل بالنسبة الى اهل اثينا اهمية قومية ، بالنظر الى قرار مجمع حكماء المدينة . وبالمقابل ، لم تفلح الميتولوجيا الاغريقية قط، رغم استعمالها على نحو متواصل منذ عصر نهضة الفنون والعلوم ، في تأييل جذورها لدى الشعوب الحديثة ، وهي تحافظ ، رغم انتشارها الواسع ، على طابع بارد بائخ سواء افي الفنون التشخيصية ام في الاعمال الشعرية ، بل في هذه اكثر من تلك . فلن يدور في خلد احد اليوم ان ينظم ، على سبيل المثال ، قصيدة برسم فينوس او جوبيتر او بالاس . صحيح ان النحت لا يستطيع حتى يومنا هذا ان يستغني عن الالهة الاغريقية ، ولكن لهذا السبب ايضا نجد اكثر منتجاته يعصر فهمها على غير الجهابذة والضييعين والحلقة الضيقة من العلماء المتوفرة لهم معارف ثرة .

كان غوته قد حاول ، ولكن بلا جدوى ، ان يشجع الرسامين على استلهاهم لوحات فيلوستراتس ، ويمكننا ان نقول بصفة عامة ان المواضيع القديمة ، الفارقة في راهنية العصور القديمة وواقعها ، تبقى غريبة بالنسبة الى الجمهور كما الى الرسامين الحديثين . وبالمقابل ، نجح غوته نفسه حين كتب ، بروح اعمق، الديوان الغربي - الشرقي (١٥) ، في ادخال الشرق الى شعرنا الحديث وفي تكييفه مع نظرتنا العصرية . بيد انه لم ينس قط، وهو منهمك في عملية التكييف هذه ، انه رجل من الفسرب والمانى؛ وعليه ان يكن قد ابرز الطابع الشرقي للاوضاع والظروف، فقد افلح في ايداع عمل لا يصدم من بعيد او قريب وجداننا

العصري ولا يتعارض مع فردية غوته بالذات . ليس ثمة ما يمنع اذن ان يقتبس الفنان موضوعاته من بلدان نائية ومن عصور زائلة ومن شعوب اجنبية ، وان يحترم بصفة عامة الطابع التاريخي للميتولوجيا والاعراف والمؤسسات ، لكن بشرط الا يستخدم هذه التفاصيل التاريخية الا كإطار للوحاته ، وبشرط ان يكيف مضمونها الباطن مع ضمير عصره الاعمق غورا ، على نحو ما فعل غوته حين افلح في ان يجعل من مسرحيته عن افيجينيا عملا لن يمل الناس ابدا من تمليه واستحسانه .

الشروط التي ينبغي ان يتم فيها هذا التحويل تختلف من فن الى آخر . فالشعر الغنائي ، على سبيل المثال ، هو اقل انواع الشعر حاجة الى اللجوء الى الوصف الدقيق للمحيط التاريخي الخارجي ، على اعتبار ان الجوهرى بالنسبة اليه هو عالم العواطف وخلجات النفس . ان قصائد بترارك (٩٦) لا تعلمنا شيئا كثيرا عن لورا نفسها ، مثلا ؛ نحن لا نعرف تقريبا سوى اسمها الذي يمكن اصلا استبداله بأي اسم آخر من دون ان ينجم عن ذلك تغيير ما ؛ كذلك لا تعلمنا الا بالنزr اليسير عن المكان : فكل ما نعرفه انه يقع بجوار منابع الفوكلوز (٩٧) ، الخ . اما الشعر الملحمي فهو الشعر الذي يحتاج الى اكبر قدر من التفاصيل ، لانها تشكل ، ان صح التعبير ، الكساء التاريخي

٩٦ - لرائسكو بترارك : شاعر ايطالي ، (١٣٠٤ - ١٣٧٤) . من رواد النهضة الأوروبية ، ومؤرخ ، وعالم عاديات ، ومحقق مخطوطات ، اشتهر بقصائده التي تبنى فيها بامراة تدعى لورا ، وارجح الظن انها لورا دي نولفا وهي سيدة بروفنسالية (١٣٠٨ - ١٣٤٨) . «م»

٩٧ - الفوكلوز : نبع غزير ينبع في فرنسا ويصدر عنه نهر السورغ ، وقد خلد بترارك ذكره بأشعاره . «م»

الخارجي ، وهذا ما يجعلنا نقبل بها بطيبة خاطر . لكن الفن المسرحي هو الذي يمكن ان تعرضه الجوانب الخارجية لافسح الاخطار ، وبخاصة في العروض التمثيلية التي يخاطبنا فيها كل شيء مباشرة ويعرض نفسه مباشرة وبصورة حية لانظارنا، بحيث نتأبنا الرغبة في ان نحس بأننا بدورنا على اتصال مباشر وتواصل حميم مع ما يمثّل لنا . هنا ينبغي ان يحتل تمثيل الواقع التاريخي الخارجي مكانة ثانوية تماما ، بحيث لا يعدو ان يكون مجرد اطار ؛ ومن الواجب ان يتم ذلك على نحو مماثل لما نفعله في الاشعار الغزلية حين نعطي الحبيبة اسما مغابرا لاسم حبيبتنا نحن ، وان كان يخامرنا تعاطف عميق مع الشاعر المعبر عنها ومع الكيفية التي جرى بها التعبير عنها . وليس من المهم ان يعثر اهل العلم والتبحر على اخطاء واغلاط في وصف الاعراف ودرجة الحضارة والشاعر . فمسرّحات شكسبير التاريخية تشتمل على اشياء كثيرة تبقى بالنسبة البنا غريبة ولا تثير اهتمامنا . وقد نتغافل عنها عند القراءة ، ولكن ليس على المسرح . صحيح ان النقاد والجهابذة يعتقدون ان الكينوز التاريخية يجب ان تمثل لقيمتها الذاتية ، وينددون ساخطين بفساد ذوق الجمهور حينما لا يخفي ضجره ؛ غير ان العمل الفني ليس موجودا برسم النقاد والجهابذة ، وانما برسم متعة الجمهور المباشرة ؛ ويخطيء النقاد اذ يتباهون على هذا النحو ، فهم في نهاية المطاف جزء من الجمهور ذاته، والدقة المفرطة في التفاصيل التاريخية ليس من شأنها ان تثير اهتمامهم . لهذا السبب نجد الانكليز ، على سبيل المثال ، لا يمثلون من مسرحيات شكسبير سوى المشاهد المشهود لها بكمالها والقابلة بيسر وسهولة للفهم، ويتعدون ما امكنهم عن تحديق الاختصاصيين في علم الجمال عندنا ممن يطيب لهم ان يفرضوا على الشعب مشهد تفاصيل خارجية مع ان هذا الاخير يشعر بأنها نائية عنه غاية النأي ، ولا شيء يربطه بها ، ولا توقظ فيه اي ترابط مع افكاره الراهنة .

اذن عندما يراد تمثيل اعمال مسرحية اجنبية ، يحق للشعب ان يطالب بأن تكييف مع شروط زمانه وعقليته . وحتى ما هو تام كامل يتطلب من هذا المنظور تكييفا . صحيح اننا نستطيع ان نقول ان ما هو تام كامل حقا لهو كذلك بالنسبة الى العصور طرا ، ولكن للعمل الفني ايضا جانبا زمنيا ، قابلا للفناء ، وهذا الجانب هو الذي يحتاج الى تعديل . ان الجمال يخلق لمتعة الآخرين ، ومن الواجب الا يراود اولئك الذين خلق من اجلهم شعور بالغربة حيال ذلك الجانب الخارجي .

ان هذا التكييف هو علة ومبرر ما يعرف في الفن باسم **المغالطات التاريخية** ، وما يعزى الى الفنانين بصنعه غلطة فادحة . وتحتل المقام الاول بين هذه المغالطات التاريخية التفاصيل الخارجية . ومع ذلك حين يتكلم فالستاف ، على سبيل المثال ، عن طبنجات (١٨) ، فان كلامه هذا لا يصدنا . وأخطر من هذه المغالطة تلك التي تمثل اورفيوس وبين يديه كمان ، اذ ان التناقض هنا صارخ جدا بين العصر الاسطوري وبين مثل هذه الآلة الموسيقية الحديثة التي يعلم كل انسان ان اختراعها لا يرجع الى مثل ذلك الماضي السحيق . لهذا تتخذ من هذا المنظور احتياطات مدهشة في المسارح ، ويحرص المخرجون اشد الحرص على الدقة التاريخية في الملابس والايخارج : فموكب **علاء اورليانس** (١٩) ، على سبيل المثال ، تكلف عناء عظيما ، لكن

١٨ - فالستاف : اسم محرف من فاستولف ، والسير جون فاستولف ضابط انكليزي حكم بعض المقاطعات الفرنسية (١٣٧٨ - ١٤٥٩) ، اعطاه شكسبير دورا كبيرا في مسرحيته «هنري الرابع». وموضع المغالطة ان الطبنجات لم تكن قد اخترعت بعد في زمن فالستاف . «م»

١٩ - علاء اورليانس : لقب جان دارك ، وعنوان مسرحية لشيلر . «م»

بما ان هذا المجهود قد انصب على امور نسبية وغير ذات شان ،
ففي مستطاعنا القول انه هدر هدر . لكن اهم المغالطات التاريخية
ليست مغالطة الازياء او غيرها من التفاصيل الخارجية المائلة ،
وانما تلك التي تتمثل في إنطاق الاشخاص في الفسـن بكلام ،
وتحميلهم عواطف وافكارا وتاملات ، ودفعهم الى القيام بأعمال
تتناقض تناقضا مطلقا . مع عصرهم ومستوى حضارتهم وديانتهم
وتصورهم للعالم بوجه عام . وينطبق بوجه العموم على هذا
النوع من المغالطات التاريخية معيار الطبيعي ، فيقال انه ليس من
الطبيعي ان يحمل الاشخاص الممثلون على التكلم والتصرف بغير
ما كانوا يتكلمون ويتصرفون به في العصر الذي عاشوا فيه . لكن
الطبيعي ، اذا ما فهم هذا الفهم وطبق هذا التطبيق القطعي ،
افضى الى لغو باطل . فالفنان ، حين يرسم النفس البشرية
بعواطفها واهوائها ، عليه الا يزسمها ، مع حفظه على فرديتها ،
كما تتجلى وتتظاهر في الظروف العادية للحياة اليومية ، بل
عليه ان يعطي كل حماسة تعبيرها المناسب . فالفنان ليس فنانا
الا بقدر ما يعرف الحقيقة ويعرف كيف يضمها تحت انظارنا في
الشكل الانسب لها . لهذا ينبغي عليه ان يأخذ بعين الاعتبار ،
في التعبير عنها ، مستوى حضارة عصره ، ولغته ، الخ . ففي
زمن حرب طروادة كان نمط التعبير وطراز الحياة بوجه عام
مختلفين عما نجده في الالياذة بقدر ما كانت طريقة سواد الشعب
وممثلي صفوة الاسر الملكية الاغريقية في التفكير والتعبير مختلفة
عن طريقة التفكير والتعبير التي نستمتع بجمالها الذي لا يـضاهى
لدى اسخيلوس او سوفوكليس . ان ثنائيا كهذا عما يسمى
بالطبيعي يشكل في الفن مغالطة تاريخية ضرورية . فالجوهر
الصميم لما هو ممثل يبقى بلا تغيير ، لكن تمثيل هذا الجوهر
وبيان مكنونه يفرضان ضرورة إحداث تغييرات في نمط التعبير
وفي كيفية صياغة الموضوع . وهذه التغييرات تأخذ طابعا مغايرا
تماما متى ما كان المطلوب نقل افكار وتمثلات رأت النور في طور

لاحق من الوعي الديني والاخلاقي الى عصر او الى شعب يتناقض
تصوره للعالم تناقضا سافرا مع هذه الافكار والتمثلات الجديدة .
ومن هذا القبيل ان المقولات الاخلاقية التي اوجدتها الديانة
المسيحية غريبة تماما عن الاغريق . فالتأمل الداخلي السذي
يستغرق فيه الضمير ، على سبيل المثال ، للتمييز والفصل بين
ما هو صالح وما هو طالح ، ومن ثم تبكيت الضمير والندم
والتوبة ، هي من محصلة التطور الاخلاقي للزمنة الحديثة . اما
الشخصية البطولية فقد كنت تجهل تهافت منطق الندم ؛ فما
فعلته قد فعلته ؛ اورستس مثلا لا يساوره اي ندم بعد قتله امه ؛
صحيح ان جنيات الانتقام يلاحقنه ، لكن الاومينيديات قوى
عامة ، وما هي بالافاعي الداخلية لوجدانه الذاتي . والمفروض في
الشاعر ان يعرف تلك النواة الجوهرية لعصر ما ولشعب ما ، وهو
لا يقترب مغالطة تاريخية فادحة الا حين يقحم على هذه النواة
الصميمة ما يتعارض ويتناقض وياها . ومن وجهة النظر هذه ،
يمكننا ان نطالب الفنان بأن يتقمص روح عصور زائلة وشعوب
غريبة ، اذ ان هذا الجانب الجوهري ، متى ما كان جوهريا حقا ،
يبقى جليا بينا بالنسبة الى العصور طرا ؛ اما حينما يبدل الفنان
قصارى جهده ليصور وقائع وظواهر خارجية بحتة مفضاة بصدا
القدم ، ولينسخها بتفاصيلها كلها ، فانه انما يدلل بذلك على
تبحر صبياني ، واضعا نصب عينيه غايات خارجية . صحيح
اننا نستطيع ان نطالب ، من هذا المنظور ايضا ، بشيء من
الدقة ، لكن على ان تكون ذات طابع عام ، ومن دون ان ننكر على
الشاعر حقه في ان يبقى مقيما على وفائه للشعر والحقيقة .
بترأي لنا اننا اوضحنا بما فيه الكفاية الكيفية التي ينبغي
على الفنان اعتمادها في تكييف الماضي مع ثقافة زمانه وعقليته ،
كما بينا ما كنه الموضوعية الحقيقية للعمل الفني . فالمفروض في
العمل الفني ان يكون التعبير عن اسمى اهتمامات الروح والارادة ،

عما هو انساني وقوي في ذاته ، عن الاعماق الحقيقية للنفس ؛
 ومن الواجب ان يكون هذا المضمون قابلا للادراك في جميع اشكال
 التمثيل الخارجية ، وان يدوي جرسه الاساسي عبر كل مفصل
 العمل الفني . ذلك هو الشيء الجوهرى ، وذلك هو كنهه
 المسألة . وعلى هذا النحو تكشف لنا الموضوعية الحققة عن
 الحماسة ، وعن المضمون الجوهرى لوضع ما ، وعن الفردية
 الفنية والقوية التي تحيا وتحقق فيها خارجيا آداء السروح
 الجوهرية . ومثل هذا المضمون لا بد ان يكون حبيس حدود
 ملأمة ومفهومة ، كما لا بد ان يكون له واقع متعين واضح
 دقيق ، وحين يتم العثور على هذا المضمون ويتم بيانه وتظهره
 بحسب مبدا المثال ، فان العمل الفني الذي يفترض فيه ان يفهر
 عنه سيكون موضوعيا ، بصرف النظر عن المسألة المتعلقة بمعرفة
 هل التفاصيل الخارجية صحيحة تاريخيا ام لا . عندئذ يخطب
 العمل الفني ذاتيتنا الحقيقية ويغدو ملكنا . ولا جدال في ان
 المضمون الخارجى للموضوع يمكن ان يقتبس من ماضى نساء ،
 لكن العمل الفني سيبقى مخلدا بفضل الجانب الانساني المتانى له
 من الروح . واتسانية الروح هذه ، التي هي عنصر قوة ولبات ،
 لا يمكن ان تتعاضد عن فعل فعلها ، لان هذه الموضوعية تشكل
 ايضا مضمون الجانب الاكثر صميمية في كينونتنا وتمثل
 تحقيقه . اما ما هو خارجى صرف من وجهة النظر التاريخية في
 عمل من الاعمال الفنية فيشكل ، على العكس ، الجانب الفانى
 منه ، هذا الجانب الذى لا مناص لنا من القبول والتسليم به متى
 ما كانت الاعمال الفنية موضوع البحث قديمة ، والذي يتوجب
 علينا بالمقابل ان نفرض الطرف عنه ازاء الاعمال الفنية العائسة
 الى عصرنا وزماننا . هكذا ما تزال مزامير داود ، التي تنفسى
 ارواح التفنى بكلية قدرة الرب ، في طبيته وفي غضبه ، وكذلك
 زفرات الانبياء واتانهم التي تنم عن عميق الالم ، ما تزال تلقى
 صدى في نفوسنا ، مع ان بابل وصهيون قد اندثرتا من الوجود ،

كما اننا على استعداد للانضمام الى المصريين لنتقبل معهم الاخلاق التي يتفنى بها ساراسترو في **النأي المسحور** (١٠٠) .

امام عمل فني تم تحقيقه بمثل هذه الروح من الموضوعية ، ينبغي على الذات ان تعزف عن رغبتها في ان تلتقي فيه ذاتها بخصوصياتها وخصالها الذاتية . حين قدمت **غليوم تل** لأول مرة في فايمار ، لم يد اي سويسري رضاه عنها ؛ كذلك كثر هم الذين لم يتعرفوا عواطفهم الذاتية في اجمل اغاني الحب، والذين حكموا عليها بالزيف ، مثلهم في ذلك مثل اولئك الذين لا يعرفون الحب الا من خلال الروايات والذين يتراعى لهم انهم لن يصبحوا من العشاق حقا الا اذا راودتهم عين الشاعر التي تختلج في صدور ابطال الروايات وواجهوا نفس المواقف التي يواجهها هؤلاء .

ج - الفنان

في هذا القسم الاول من **علم الجمال** ، درسنا اولا فكرة الجمال العامة ؛ ثم بيّنا ثانيا تحقيقها الناقص في جمال الطبيعة، ووجدنا ثالثا ان الواقع المطابق للجمال هو **المثال** ، وبعد ذلك تطرقنا الى المثال من وجهة نظر مفهومه العام ومن وجهة نظر

١٠٠ - النأي المسحور : اوبرا مشهورة لوزارت وضعها سنة ١٧٩١ .

نمط التعبير الدقيق والمتعين عنه . لكن العمل الفني يتطلب ، من حيث هو نتاج للروح ، نشاطية ذاتية خلاقة تجعل منه ، حينما تصوغه وتشكله ، موضوعا لحدس الآخرين وتخطب حساسيتهم . ومخيلة الفنان هي التي تمثل هذه النشاطية الذاتية الخلاقة ، وهذا ما يوجب علينا الآن ، وختاما ، ان نتكلم عن العمل الفني من منظور المظهر الثالث للمثال . اي انه ما يزال علينا ان نبين ان العمل الفني يندرج في عداد الداخلية الذاتية ، وانه لا بد له ، قبل ان يغدو واقعا منظورا وملموسا ، ان ينضج في الذاتية الخلاقة ، في العبقرية والموهبة اللتين تعطيانه شكله النهائي . غير اننا سنكتفي بالاشارة الى هذا المظهر ، مضيفين انه لا يمكن ان يكون موضوعا لتأملات فلسفية او انه لا يمكن ان تبدي بخصوصه سوى بعض ملاحظات عامة ، وان يكن كثيرون قد طرحوا مرارا وتكرارا السؤال المتعلق بمعرفة من اين تأتى الفنان تلك العطية وتلك المقدرة على الابتكار والتنفيذ ، وكيف ينتج عمله الفني . فثمة من يريد ان يضع يده على سر الصنعة ، ان يكتشف القاعدة الواجب اتباعها ، وما الظروف والشروط التي ينبغي التواجد فيها لانتاج شيء من هذا القبيل . هكذا سأل الكاردينال استه (١٠١) D'Este اريوستو (١٠٢) بصدد رولان الحائق : «ايها المعلم لويس ، الا من ابن جنت ، وحق الشيطان ، بكل هذه القصة اللعينة ؟» كذلك اجاب رافائيل في رسالة مشهورة ، حين وجه اليه السؤال بدوره ، بقوله انه

-
- ١٠١ - استه : اسرة امراء ايطاليين في عصر النهضة ، شملت برعايتها اريوستو وراسو . «م»
١٠٢ - لودفيكو اريوستو : من كبار شعراء عصر النهضة الطليان ، مؤلف القصيدة الطويلة المرولة باسم «رولان الحائق» المتميزة بعمق الالهام والمأساة لكل عظمة عصر النهضة (١٤٧٤ - ١٥٣٣) . «م»

يقفو اثر فكرة معينة .
وبوسعنا ان ننظر الى النشاط الفنى من وجهة نظر
مثلة .

- اولا ، سنحدد مفهوم العبقرية الفنية وإلهامها .
- ثانيا ، سنتحدث عن موضوعية هذا النشاط الخلاق .
- ثالثا ، سنسعى الى تعريف سمة الاصاله الحقيقية .

- ١ -

المخيلة ، العبقرية ، الإلهام

تحتاج العبقرية الى تعريف يتميز بقدر من الدقة ، لان
«العبقرية» مصطلح شديد العمومية يطبق لا على الفنانين
فحسب ، بل ايضا على كبار القادة والملوك ، وكذلك على أبطال
العلم . هنا ايضا يجب ان ندرس جوانب ثلاثة :

١ - المخيلة .

فيما يتعلق اولا بالقدرة العامة على الخلق الفنى ينبغى ،
حالما نسلم بهذه القدرة ، ان نرى فى المخيلة اهم ملكة فنية على
الاطلاق . بيد انه ينبغى ان نحاذر الخلط بين الخيال المبدع
والخيال السلبي المحض . وعلى الخيال المبدع سوف نطلق اسم
التخيل Fantaisie .

ينطوي هذا النشاط الخلاق على عطية وحس يتيحان للفنان
ان يعقل الواقع واشكاله ، وان ينقش فى ذهنه ، بفضل يقظة

البصر والسمع ، الصور المتنوعة للواقع القائم ، وهذا بالاضافة الى ذاكرة قادرة على ان تحفظ ذكرى العالم المبرقش لتلك الصور المتعددة الالوان . لذا لا يجوز للفنان ان يبدأ بالانكسار على تصورات الشخصية ، بل عليه ان يغادر المنطقة المسطحة للمثال المزعوم كيما يفوض في الواقع . ان الفن او الشعر اللذين يبدأان بالمثال ، يبقيان أبدا الدهر موضع شبهة ، اذ يتوجب على الفنان ان يفرض لا من مخزون التجريدات العامة ، بل من خزان الحياة ، الفن الذي وظيفته ان يعبر ، لا عن افكار ، نظير الفلسفة ، بل عن اشكال خارجية واقعية . لذا ينبغي للفنان ان يشعر في هذا الوسط الواقعي وكأنه في بيته ؛ ولا بد ان يكون قد رأى الكثير وسمع الكثير وحفظ الكثير ، اذ ان العظماء من الناس قد تميزوا على الدوام بذاكرة وسيمة . فالانسان يحفظ ما يثير اهتمامه ، والدهن العميق النور يشمل باهتمامه اشياء لا تقع تحت حصر . هكذا بدأ غوته ، على سبيل المثال ، وما وني - ما عاش - يوسع دائرة حدوسه . هذه العطية وهذا الاهتمام بتصوير معين للواقع في شكله الواقعي ، وكذلك ملكة حفظ الاشياء المنظورة والمسموعة ، تؤلف الشرط الثالث الذي ينبغي توفره في الفنون . وهذه المعرفة الصحيحة بالاشكال الخارجية يجب ان تقترن بتألف حميم مع عالم الانسان الداخلي ، مع أهواء النفس وكل الفايات التي تعصف بها ؛ والى هذه المعرفة المزدوجة ينبغي ان نضيف معرفة الكيفية التي يعبر بها باطن الروح عن ذاته في الواقع ويتظاهر للخارج .

لكن التخيل لا يكتفي ، من جهة اخرى ، بهذا الإدراك البسيط للواقع الخارجي والداخلي ، اذ ليس العمل الفني مجرد كشف عن الروح المتجسد في اشكال خارجية ، لكن ما ينبغي عليه ان يعبر عنه في المقام الاول هو حقيقة الواقع الممثل وعقلانيته . وعقلانية الموضوع الواقع عليه اختيار الفنان هذه لا يكفي ان تكون ماثلة في وعيه فحسب ، ولا ان تكون حافره المحرك

فحسب ، بل ينبغي ايضا ان يكون قد استشف ، من كثرة ما
اعمل التفكير ، الجوهر الحقيقي والطابع الاساسي . ذلك انه
لولا التفكير لما امكن للانسان ان يعي ما يحدث فيه ، وما
يستوقفنا في العمل الفني الكبير هو على وجه التحديد - وهذه
حقيقة تسهل ملاحظتها - كون موضوعه قد جرى تأمله وتمعنه
ردحا طويلا من الزمن ، وما وضع قيد التنفيذ الا بعد تقلبيه على
مختلف وجوهه وتمحيصه في الدمن بمظاهره وجوانبه كافة .
ان الخيال الخفيف لا ينتج ابدا اثرا دائما . ولا نقصد بذلك ان
على الفنان ان يصوغ في افكار فلسفية حقيقة الاشياء ، هذه
الحقيقة التي هي الاس والقاعدة ان في الدين والفلسفة وان في
الفن . بل على الفنان ، كيما يتوصل الى هذا التداخل بين
المضمون العفلائي والمضمون الواقعي ، ان يتكل من جهة اولى
على التمثل المتروى واليقظ للكمة الفهم ، ومن الجهة الثانية على
عمق العاطفة ومفعولها المحيي . لذا افترض محل ان يزعم احد
ان اشعارا من مستوى اشعار هوميروس قد نظمها الشاعر في
نومه . فبدون تفكير ، بدون اختيار ، بدون مقارنات ، يعجز
الفنان عن السيطرة على المضمون الذي ينبغي صوغه ومن التمكن
منه ، ومن الخطل ان نتصور ان الفنان الحق لا يدري ما يفعل .
كذلك فان حاجته الى تركيز النفس ليست اقل .

بفضل هذه الحساسية التي تتفعل في المجموع وتحييه ،
يجعل الفنان من موضوعه ومن الشكل الذي يصمم به شيئا
يختلط مع ذاته ، يخصه بذاته ، يؤلف جزءا من عالمه الاكثـر
صميمية ، الاكثر ذاتية . وبالفعل ، ان التمثيل العيني يحط كل
مضمون الى مصاف شيء خارجي ، والحساسية هي وحدها
التي تصون وحدته الذاتية مع الانا الحميم . ومن هذا المنظور ،
لا يكفي ان يكون الفنان خبيرا بالعالم ، بتظاهراته الخارجية
والداخلية معا ، بل لا بد ايضا ان يكون قد خامره قدر كبير من

المشاعر الكبيرة ، وان يكون قلبه وروحه قد اهتزوا وانفعلوا بعمق ، وأن يكون قد عاش كثيرا وعانى كثيرا ، قبل ان يفقد مؤهلا للتعبير في اشكال عينية عن اعماق الحياة التي لا يسبر لها غور . لذا تفتق العبقرية في ايام الشباب ، كما يشهد على ذلك مثال شيلر وغوته ، بينما البالغون والكهول هم وحدهم القادرون على ان يسبقوا على الاعمال الفنية طابع النضج .

ب - الموهبة والعبقرية .

هذا النشاط الخلاق من قبل ملكة التخيل ، هذا النشاط الذي يفضله يتمكن الفنان من اسباغ شكل واقعي على ما هو عقلاني في ذاته ، كما لو ان هذا العقلاني يؤلف جرءا من ذاته ، عو ما يسمى بالعبقرية ، بالموهبة ، الخ .

ذكرنا اعلاه ما هي السمات المميزة للعبقرية . فالعبقري هو من يملك المقدرة العامة على الخلق الفني ، وكذلك الطاقة الضرورية لممارسة هذه المقدرة بأقصى النجع والفعالية . لكن هذه المقدرة وهذه الطاقة ذاتيتان جوهريا ، لان الانتاج الروحي لا يمكن ان يكون الا من صنع ذات واعية لما تريده ، وللاهداف التي تضمها نصب عينيه ، وللعمل الذي تبني انجازه . بيد انه يجري في الواقع التمييز ، بوجه الاجمال ، بين الموهبة والعبقرية ، وهذا التمييز له ما يبرره ، اذ لا وجود لوحدة هوية مباشرة بينهما ، وان كان الابداع الفني يقتضي مثل هذه الوحدة كيما يكون كاملا امثل . ذلك ان الفن ، بقدر ما يفرّد ويعطى تصميماته تعبيرا عينيا ، ويجعل منها ظاهرات واقعية ان جاز القول ، يقتضي مواهب تتنوع تبعا لطبيعة الاداء . ففلان موهوب كعازف كمان ، على سبيل المثال ، وفلان غيره موهوب كمطرب ، الخ . ومن كان موهوبا ليس الا ، لا يسهه احراز نتائج

قيّمة الا اذا حد نفسه بفرع خاص من الفن ؛ ولكنه لا يستطيع ان يحقق الكمال في ذاته الا اذا كان يملك هبة الفن بوجه عام ، وإلا اذا جاشت نفسه بالالهام الذي ليس متاحا لغير العبقرى . وعليه ، لا تتخطى الموهبة بدون العبقرية حدود مهارة خارجية بحتة .

يقال ايضا ان العبقرية والموهبة ينبغى ان تكونا فطريتين في الانسان . هذا الراى ، على صوابه من منظور اول ، خاطيء من منظور ثانى . وبالفعل ، يمكننا القول ان الانسان ، من حيث هو انسان ، قد فطر ايضا ليكون له دين ، على سبيل المثال ، وليفكر ، وليدرس العلم ، الخ ، اي انه قادر ، من حيث هو انسان ، على الارتفاع والتسامى الى فكرة الله او الى المعرفة العقلانية . وحسبه ، لهذه الغاية ، ان يكون قد ولد وتلقى تربية معينة وتعلما معينا ، وان يكون قد عمل بقدر معين من الاجتهاد . اما الفن فامرّه غير ذلك ، لانه يتطلب استعدادات فوعية ، طبيعية في المقام الاول . وكما ان الجمال هو الفكرة في تحققها الحسى والواقعى ، وكما ان العمل الفنى يجعل في متناول العين والاذن مباشرة ما هو صادر عن الروح وتصوراتّه ، كذلك ينبغى للفنان الا يكتفى باللباس ابداعاته الشكل الروحى البحت الذى هو شكل الفكر ، بل عليه الا يبارح ابدا دائرة خيالاته وحساسيته والا ينسى ابدا ان العالم الحسى هو الذى يزوده بالمواد التى بالاعتماد عليها سيملكه تحقيق عمله . هذا الخلق الفنى ، مثله مثل الفن بوجه العموم ، ينطوي اذن على جانب مباشر وطبيعى ليس من صنع الذات نفسها ، بل تلقاه هذه الذات مسبق التكوّن فسي ذاتها . بهذا المعنى يباح لنا الكلام عن فطرية الموهبة والعبقرية . بهذا المعنى ايضا يسعنا ان نقول ان الفنون المختلفة تمت بصلة الى العبقرية القومية والاستعدادات الطبيعية لدى شعب من الشعوب . فالإيطاليون ، على سبيل المثال ، يملكون حس

الفناء والطرب الطبيعي ، بينما الموسيقى والابورا لدى الشعوب الشمالية ، على ما أولتهما من عناية جلى ، ليستا من نساج الصقريّة القوميّة لهذه الشعوب ، تماما كما ان بلادها لا تقدم تربة صالحة لزراعة البرتقال . لقد اشتهر الاغريق بأشعارهم المحمية التي عرفوا كيف يسبقون عليها شكلا عظيما ، كما تميزوا بكمال نحتهم ، بينما لم يملك الرومان فنا خاصا بهم ، بل جلبوا الفن الاغريقي واستزرعوه في ارضهم . وبوجه العموم ، يمثل الشعر الفن الاكثر ذيوعا وانتشارا ، لانه لا يتطلب الا قدرا يسيرا للغاية من المواد الحسية ، ولان المواد التي يستخدمها سهلة الصباغة والتشكيل نسبيا . وفي نطاق الشعر بالذات ، تسم الاغاني الشعبية بوجه الخصوص بطبع قومي وطبيعي ؛ ولهذا ترى الاغاني الشعبية النور حتى في عصور الحضارة البدائية نسبيا وتكون موسومة بسداجة طبيعية . لقد ابدع غوته ، على سبيل المثال ، اعمالا فنية من جميع الانواع الشعرية وفي مختلف الاشكال ، لكن اشعاره الاولى Lieder هي ، من دون سائر ابداعاته ، اكثرها حميمية وعفوية . وهي تتفق ودرجة غير متقدمة كثيرا من الحضارة . واليونانيون المعاصرون ما يزالون شعبا من المطربين والشعراء . فمهما يقع اليوم او مهما يمكن ان يكون قد وقع بالامس من أحداث ، من دفن او مفامرة من المفامرات او حادث مميت (والظروف التي حدث فيها) او عملية ثأرية تركية ، يتحول للحال عندهم الى ذريعة للفناء ، ولا يندر ان تنظم وتروج الاغاني التي تحتفل ، حتى قبل بسده المعركة ، بالنصر الذي لما تقطف ثمرته بعد . لقد نشر فوربيل ، على سبيل المثال ، مجموعة من الاغاني اليونانية الحديثة كان قد سمعها من افواه النساء والمرضى والخادمات اللاتي ابدسن عجبهن من الاهتمام الذي تحاط به اغانيهن . بهذا المعنى يباح لنا الكلام عن رابطة ما بين الفن ونمط انتاجه ، من جهة أولى ، وبين عبقرية الشعب القوميّة من الجهة الثانية . ومرتبطين

الشعر ، على سبيل المثال ، كثر في إيطاليا بوجه خاص ، وكثيرا ما يكونون ذوي موهبة خارقة . والى يومنا هذا ما يزال فسي مقدور بعض الطليان ان يرتجلوا تمثيلية من مشهدين ، ليس فيها من سبق التعلم شيء ، بل تنبع بكاملها من معرفة بالاهواء والاضاع البشرية ومن إلهام آني عميق . تروى ، على سبيل المثال ، قصة عن مرتجل فقير أطل في الارتجال ، ثم بدأ بالطواف على السامعين ليرموا اليه ببعض القروش في قبضته العتيقة ؛ ولكنه ما استطاع ، وهو ما يزال مأخوذا بدفق الوحي والالهام ، ان يمسك عن الالتقاء وعن الإيماء بيديه وذراعيه وعن الاهتزاز يمنة ويسرة حتى تعثر وسقط على الأرض، وقد انتشرت حوله القروش القليلة التي كان قد جمعها .

اما السمة المميزة الثالثة للعبقرية ، وهذا بقدر ما تمثل جانبا طبيعيا ، فهي سهولة الانتاج الداخلي والمهارة التقنية الخارجية التي يدل عليها العبقرى في بعض الفنون . فان كان الفنان المعنى شاعرا ، على سبيل المثال ، قيل كلام كثير عن قيود الوزن والقافية ، وان كان رساما قيل مثل ذلك الكلام عن الصعاب والعقبات التي ينصبها الرسم ومعرفة الالوان والظل والنور امام الابتكار والتنفيذ . لكن كائنا ما كان الفن . فانه يتطلب على الدوام وفي الاحوال جميعا دراسات مطولة واجتهادا دائما ومهارة كبيرة في التنفيذ ؛ لكن كلما كانت الموهبة والعبقرية اغنى واكبر ، تضاعفت الجهود التي عليهما بذلها للحصول على تلك التسهيلات التي يقتضيها الانتاج . فالرسام الحقيقي يدفعه نزوع طبيعي وحاجة مباشرة الى اعطاء شكل لكل ما يحس به ولكل ما يبرز في تمثله . انها طريقته هو في الاحساس والتصور، يلقاها في ذاته بلا عناء ولا مشقة ، كما لو انها عضو من اعضاء جسمه يستخدمه في التعبير عن ذاته . الموسيقي . على سبيل المثال ، لا يستطيع ان يعبر الا بالالحن عما يجيش في اعماق

نفسه ، وكل احساس يساوره يتحول للحال الى لحن . ومن
جبة اخرى ، يغدو كل شيء لدى الرسام شكلا ولونا ، كما ان
الشاعر يعبر عن تمثلاته بألفاظ وبتراكيب لفظية متساوقة .
والمسألة هنا ليست محض تمثيل نظري ، محض طريقة فسي
التخيل والاحساس، بل هي ايضا مسألة حس او استعداد عملي
صرف ، عطية ومقدرة على التنفيذ الواقعي . ولدى الفنان
الحقيقي يقوم تعايش بين كلا الجانبين . فما يحيا في تخيله يمر
على اصابه ، تماما كما نلفظ بالفم ما نفكر به ، او تماما كما ان
افكارنا وتمثلاتنا ومشاعرنا الاكثر حميمية تعبر عن نفسها
مباشرة بمواقفنا وحركاتنا . والعبري الحقيقي يتمكن من تقنية
فنه الخارجية في وقت مبكر ويتعلم كيف يرغم اقفر المواد واقلها
مطاوعة في الظاهر على تجسيد ابداعات تخيله الباطنة وتمثيلها .
صحيح ان هذه السيطرة تتطلب ممارسة طويلة الامد ، لكن
عطية التنفيذ المباشر يجب ان تكون فطرية ، اذ ان السهولة
المكتسبة بالممارسة وحدها لا تنجب ابدا عملا فنيا حيا .
والجانبان كلاهما ، الانتاج الباطن وتحقيقه ، لا يقبلان ، بحسب
مفهوم الفن ، انفصالا واحدهما عن الآخر .

ج - الالهام

ان نشاط التخيل وحاجة التنفيذ التقني ، منظورا اليهما
على انهما حالة نفسية للفنان ، يؤلفان ما يسمى بصفة عامة
بالالهام .

اول سؤال ينطرح بصدد الالهام هو ذاك المتعلق بمعرفة
كيفية حدوثه . وقد تلقى هذا السؤال عدة اجابات متباينة .
اولا ، وبالاستناد الى الروابط الوثيقة التي تشد وثاق
الفنان الذي ينتمي الى الروح والى ما ينتسب الى الطبيعة ،

ترامى لبعضهم ان الالهام يمكن ان ينشأ بصورة رئيسية عن تحريضات حسية . لكن ليس فوران الدم هو ما يصنع الفنان ، كما لا تكفي الشمباتيا وحدها لانجاب عمل شعري . الا يروي مارمونتل (١٠٢) انه لم يخالجه قط اي إلهام شعري بالرغم من الستة آلاف زجاجة من الشمباتيا الموجودة في قبوه ؟ كذلك فان صاحب اعظم عبقرية مهما استلقى صباحا ومساء على العشب الاخضر ليستمتع بالنسيم الليل ويتأمل صفحة السماء ، فلن يكون ذلك سبيله الى الالهام الوديع .

وكما لا يمكن ان ينشأ الالهام عن تحريضات حسية ، كذلك فان نية الخلق المتعمدة لا يمكن ان تأتي به . فمن يجد في اثر الالهام لينظم قصيدة او يرسم لوحة او ليضع لحنا ، باحثا يمنة ويسرة عن مضمون ما ، من دون ان يشعر بتحريضه الحي في ذاته ، فلن يجد نفسه الا عاجزا ، مهما تكن موهبته ، عن الاهتداء الى ابتكار جميل او انتاج عمل ناجح . فليس من التحريض الحسي ، ولا من الارادة ، ولا من التصميم وعقد النية يتولد الالهام الحقيقي ، ومن يطبق هذه الوسائل يدلل فقط على ان نفسه وتخيله لم يستبد بهما بعد هاجس حقيقي . إما اذا انصاع الفنان ، على العكس ، لنازع عميق دفين يدفع به ، كما لو بالرغم منه ، الى تظهير ذاته والتعبير عن نفسه ، فهذا معناه ان اهتمامه قد تثبت سلفا على موضوع ومضمون معينين ولبث مشدودا اليهما .

الالهام الحقيقي هو ذلك الذي يتولد عن مضمون معين يعقله التخيّل ليعطي عنه تعبيرا فنيا ؛ وهو يتداخل مع عمل التكوين

١٠٢ - جان فرانسوا مارمونتل : كاتب فرنسي ، له روايات ملحمية وحكايات ومسرحيات ومدكرات (١٧٢٣ - ١٧٩٩) . (م)

والتشكيل الخلاق الذي يرتبط ، من جهة أولى ، بالحميمية الدائية ، ومن الجهة الثانية ، بالتنفيذ الموضوعي . وبالفعل ، ان الالهام ضروري لهذين النشاطين . لكن من الممكن ان نتساءل في هذه الحال عن الكيفية التي ينبغي ان يعرض بها مثل ذلك الموضوع نفسه للفنان كيما يشعل فتيل إلهامه . بهذا الخصوص ايضا تتوزع الآراء وتتعدد . وبالفعل ، ثمة من يزعم من جهة أولى ان على الفنان الا يقبس موضوعه الا من ذاته . وقد يكون كذلك هو ، عند الاقتضاء ، حال الشاعر «الذي يفرد كمصفور جالم على غصن» . فلامبالاة الفرحة تعرض نفسها له كمضمون داخلي يطيب له ويحلو ان يظهره للخارج . وعندئذ يكون «التفريد الذي يندفع من صدره مكافاته الثمينة» . لكن الاعمال الفنية الكبرى تدين بإبداعها ، من جهة اخرى ، لمناسبات خارجية . فبندار كتب اكثر قصائده بناء على طلب ؛ كذلك فان تصاميم المباني وموضوعات اللوحات كانت في كثرة من الاحوال مفروضة قرضا على الفنانين ، لكن من دون ان يمنعهم ذلك من تنفيذ هذه التصاميم والبرامج بوقدة الالهام . بل اكثر من ذلك: افلا نسمع احيانا فنانين يشتكون من افتقاد موضوعات للمعالجة؟ ان هذه الحوافز الخارجية للانتاج تؤلف العنصر الطبيعي والمباشر الذي يدخل في تركيب الموهبة ويكون بمثابة البشير بالالهام . وموقف الفنان عندئذ هو موقف موهبة طبيعية قياسا الى موضوع له وجوده المسبق خارج ذاته ، موضوع يحثه على معالجته او على استخدامه للتعبير عن نفسه حدث او مناسبة خارجيان كقراءته لاساطير وقصص واغاني واخبار تاريخية (كما في مثال شكسبير) . التحريض على الانتاج يمكن ان يأتي اذن بتعامه من الخارج ، والشرط الهام الوحيد الذي يتوجب على الفنان في هذه الحال ان يليه هو ان يكرس له جل اهتمامه وان يحيي الموضوع في داخل ذاته . عندئذ يأتي إلهام العبقريّة من تلقاء نفسه . والفنان الحي حقا يجد في هذه الحياة التي تدب

في اوصاله حوافز للنشاط وينابيع للإلهام يمر بها الآخرون مرور الكرام من غير ان ينتبهوا لوجودها .
اذا تساءلنا الان عن قوام الإلهام الفني بما هو كذلك ، فان الجواب الوحيد الممكن سيكون الآتي : قوام الإلهام هو وقوع الفنان تحت هاجس الشيء وسلطانه ، وحضوره الدائم فيه ، بحيث لا يعود يعرف من راحة ما لم يتلق هذا الشيء شكلا فنيا ناجزا .

لكن حين يتماهى الفنان على هذا النحو مع الشيء ، مع الموضوع ، فعليه ان يعرف كيف ينسى خصوصيته الذاتية الخاصة وكل ما تنطوي عليه من جوانب احتمالية وعارضة . كيما يفوص بكليته في الموضوع الذي يريد معالجته ؛ عليه منذئذ الا يكون ، ان جاز القول ، سوى الشكل الذي يصوغ المضمون الذي استحوذ عليه . اما الإلهام الذي يدع للفنان الحرية في تقديم نفسه وإظهار مزاياه ، بدل ان يكون اداة النشاط الخلاق المتمركز بكليته على الشيء ، فهو إلهام رديء . وهذا ما يقودنا الى الكلام عن الموضوعية في الابداعات الفنية .

- ٢ -

موضوعية التمثيل

١ - موضوعية العمل الفني ، بالمعنى العادي للكلمة ، تكمن في ارتداء مضمونه شكل واقع موضوعي ثابت الوجود ، وفي مثوله لانظارنا في هذا المظهر الخارجي المعروف . ولو اردنسا الاكتفاء بموضوعية كهذه ، لكان توجب علينا ان نعد اشعار كوتزيبو ، على سبيل المثال ، موضوعية . وبالفعل ، اننا نلتقي

لديه ، في كل لحظة وآن ، الواقع المتبدل . لكن هدف الفن يكمن على وجه التحديد في ألا ينمّ إلا بأقل قدر مستطاع عن مضمون الحياة اليومية وعن الكيفية التي يتظاهر بها هذا المضمون ، وفي أن يستخدم نشاط الروح الخلاق في جلاء الجانب العقلاني من الأشياء وتمثيلها في شكل خارجي يعبر عن حقيقتها الباطنة . والموضوعية ، إذا فهمناها هذا الفهم ، يمكن أن تكون حية في ذاتها ، كما يمكنها أحيانا ، على نحو مما أوضحنا ذلك من خلال بعض الامثلة المقتبسة من مؤلفات الشباب لغوته ، أن تمارس ، من خلال هذه الحياة الداخلية التي تدب فيها ، جذبا عظيما ، بيد أن ما تفتقر اليه هذه المؤلفات ، كيما ترقى الى الجمال الحق ، هو مضمون جوهري . لذا لا يجوز للفنان ان ينشد الموضوعية الخارجية البحتة ما لم يمتلك أولا هذا المضمون .

ب - ثمة نوع آخر من الموضوعية يتمثل في ان الفنان ، بدل ان يأخذ على عاتقه تصوير الخارجي العادي والنثري ، يمسك بناصية موضوعه باقتدار ، الى حد التماهي معه في أعماق نفسه ؛ لكن هذا الموضوع يبقى حبيس هذه الأعماق ، في حالة تركيز ان صح التعبير ، من دون أن يتوصل الى الجلاء الواهي ومن دون ان يأخذ طريقه الى البيان الضروري . هكذا تكتفي الحماسة ، للتعبير عن نفسها ، بتظاهرات خارجية هي محض إلماعات الى ما يحس به الفنان ويخامره ، محض تخطيطات أولية للمضمون الذي يحمله في ذاته ، ولكن من غير أن يمتلك القوة او الامكانية لتظهره بتمامه . وعلينا ان نصنف الاغاني الشعبية في فئة النتاج المتميز بهذا الضرب من الموضوعية . فنحن ندرك تماما ، من الناحية الخارجية ، ونحن نستمع اليها او نقرأها ، انها تعبر عن عاطفة اعمق واكثر حميمية بكثير مما يبدو في انظارها ، لكن هذه العاطفة لا تتوصل الى الابانة عن نفسها ، لان الفن لا يدرك بعد هنا درجة الكمال التي تتيح له ان يعبر عن مضمونه علانية وبجلاء

ووضوح ، مما يضطره الى الاكتفاء بتلميحات وإلماعات . فالقلب يبقى منقبضا ومضغوطة ، وحتى يفهم نفسه يبحث عن انعكاسه ، كما لو في مرآة ، في ظروف وتظاهرات خارجية بحثة ، علما بأن هذه الظروف والتظاهرات قد تكون معبرة بما فيه الكفاية اذا ما عرف الفنان كيف يقرن كيفية استخدامه اياها بقدر من الحساسية ، وكيف يدخل عليها قليلا من نفسه . وغوته هو الذي برز ايضا في هذا النوع بأشعاره الغنائية الممتازة *Lieder* . فقصيدة *أنيثن الراعي* ، على سبيل المثال ، هي من أجمل الأشعار التي يمكن تصنيفها في هذا الباب . فالقلب ، الذي حطمه الألم والحزن ، يبقى أخرس مقفلا ، فلا يبين عما فيه الا بإشارات خارجية ؛ لكن هذه الإشارات تفلح مع ذلك في الإيحاء لنا بكل عمق الاحساس ، رغم كونه في حالة تركيز شديد . وهذه النبرة عينها نلتقيها في ملك أشجار الميث وفي كثير غيرها من قصائد غوته . لكن هذه النبرة يمكن أن تفضي ، في حال انحطاطها ، الى حالة من البلادة وانعدام الحساسية تحول دون ما هو جوهري في الشيء أو في الموقف ودون الوصول الى الوعي ، وتكتفي بمقاربات نثرية ، تارة فجأة وطورا منافسة للمعقول . وإلى هذا التنوع تنتسب عبارات انشائية كتلك التي كبّل لها الثناء باعتبارها مؤثرة للغاية (والموجودة فسي *des Knabens Wunderhorn* ، ومن أمثلتها : «أواه ! الى المشنقة، يا أسيرة الأكابر !» ، أو «وداعا ، يا سيدي الكابورال !» . أما حين ينشد غوته على العكس قائلا : «الباقية التي قطفتها تحبيك ألف مرة . الا كم انحنيت وشددتها الى قلبي ، كم مرة ألف مرة» ، فانه يعبر عن العاطفة الحميمة على نحو غير جارح ، وبعيد عن الغشافة . لكن ما يفتقر اليه هذا النوع من الموضوعية بوجه الاجمال هو التعبير الواضح الجلي الواقعي عن العاطفة ، بحيث لا تبقى حبيسة أعماق بعيدة المثال لا سبيل الى تظهيرها

الا بتلميحات خاطفة ، بل يكون امامها ، في الفن الحقيقي ، سبيلان : فيما ان يتم تظهيرها كما هي ، بكل امتلائها ، وإما ان تغفل في المادة التي تجسدها وتنفذ فيها من أقصاها السى أقصاها . شيلر ، على سبيل المثال ، كان يضع في حماسه نفسه كلها ، لكنها كانت نفسا كبيرة تعرف كيف تتماهى مع جوهر الاشياء وتعرف كيف تعبر عن الفنى المكنون في أعماقها تعبرا هو في منتهى الطلاقة والرونق والتساق .

ج - من هذا المنظور ايضا ننتقل الى مفهوم المثال ؛ فاذا ما اخذنا بوجهة نظر التعبير الذاتي ، امكننا ان نعرف الموضوعية الحقيقية بقولنا بأنه لا يجوز ان يبقى شيء مما يؤلف المضمون الحقيقي ، المضمون المثالي ، الموضوع الملهم للفنان ، مكنونا ، بل ينبغي ان يتاح لكل شيء ان ينكشف ويتفتح وينبسط ، بحيث تظهر النفس وجوهية الموضوع المختار للبيان بأعظم قدر من الجلاء ، وبحيث ياتي التمثيل الفردي لهذا الموضوع ناجز الكمال ومثريا بتمامه بنفسه وجوهره . وبالفعل ليس ما لا يعبر عنه هو الجليل والامثل كمالا ؛ اذ لو كان كذلك واقع الحال لانفسح امامنا مجال الافتراض بأن الشاعر او الفنان لهو أعمق وأبعد غورا مما تنم عنه آثاره ؛ مع ان المفروض بالفنان او الشاعر او يعملا كل ما بوسعهما لتاتي الاعمال التي يقدمانها لنا أجود ما يمكن ان يقدماه لنا حقا ، بحيث لا يكونان حقا الا ما هما كائنان عليه فعلا ، وليس ما يبقى غير معبر او مفصح عنه في أعماق روحهما ونفسهما .

- ٣ -

الطريقة . الاسلوب . الاصاله

ان صح أن هكذا ينبغي ان تكون موضوعية فنان من الفنانين ،

فصحيح ايضا بالمقابل ان التمثيل هو من نتاج إلهامه ، لانه كذات قد تماهى مع الموضوع ، ولانه من نفسه وتخيله ، وبالاختصار ، من حياته الداخلية استمد عناصر تجسيده في عمل فني معين . هذا التماهي بين ذاتية الفنان وموضوعية التمثيل يؤلف المظهر الهام الثالث الذي يتوجب علينا ان ندرسه ، اذ فيه تجتمع العبقرية والموضوعية اللتان تناولنا حتى الان كلا منهما بالمعالجة على حدة . وبوسعنا ان نقول عن هذه الوحدة انها تؤلف مفهوم الاصاله الحقيقية .

قبل ان نحاول استنباط مضمون هذا المفهوم ، ينبغي ان نولي عنايتنا لنقطتين اثنتين ينتصب طابعهما الاحادي الجانب عتبة امام الاصاله ، ومن الضروري بالتالي تنحيته . وهاتان النقطتان هما الطريقة الذاتية والاسلوب .

١ - الطريقة الذاتية

ينبغي قبل كل شيء تمييز الطريقة من الاصاله بكل جلاء ووضوح . فالطريقة لا تمس سوى صفات الفنان الخصوصية ، وبالتالي العارضة ؛ صحيح ان الطريقة لا يكمن مصدرها ومبرر وجودها في الشيء ذاته وفي تمثيله المثالي ، لكنها تتظاهر مع ذلك في انتاج العمل الفني وتفرض نفسها عليه .

ليست الطريقة اذن ، ان فهمناها هذا الفهم ، سمة مميزة اشروب الفن العامة التي يتطلب كل ضرب منها نمط تمثيل مغاير ، على اعتبار ان رسام المشاهد الطبيعية ، على سبيل المثال ، يجب ان يتصور المواضع على غير النحو الذي يتصورها به رسام التاريخ ، او على اعتبار ان الشاعر الملحمي يرى الاشياء ويمرر عنها على نحو مغاير لما يفعله الشاعر الغنائي او المسرحي ؛

وانما الطريقة كيفية في الابتكار والتصميم خاصة بلادات بعينها ونمط في التنفيذ مرتبط بالجبلية الشخصية لهذه الذات ؛ وكيفية الابتكار والتصميم هذه ونمط التعبير والاداء هذا يمكن ، في حال المغالاة بشأنهما ، ان يدخل في تناقض مباشر مع مفهوم المثال . والطريقة ، منظورا اليها من وجهة النظر هذه ، هي اردا ما يمكن ان يوجد لدى الفنان ، لانه بدلا من ان يسلس قياده لسلطان الفن ، وبدلا من ان يتركه يفعل فعله فيه وفي داخله ، يجعله يمر بدائيته هو ، مع كل ما في هذه الداتية من جوانب مرغية وعديمة اللزوم . والحال ان الفن الذي يلقي عرضية المضمون وعرضية تظاهره الخارجي يقتضي ان يخرس الفنان ، مسن ناحيته ، الخصوصيات العرضية لشخصيته الداتية .

اذن فالطريقة لا تتعارض تعارضا مباشرا مع التمثيل الفني الحق ، بل تختار كحقل لتوسعها جوانب خارجية من العمل الفني لتطعمها بخصوصيات نمط التمثيل الداتي . وهذا ما يفسر انتشار هذا الضرب من الطريقة في الرسم والموسيقى بوجه خاص ، على اعتبار ان هذين الفنين يقدمان للتصميم والتنفيذ اوسع الامكانيات والوسائل الخارجية . فالصنعة الخاصة بفنان بعينه وتلامذته ومتابعيه ، والتي تتحول من كثرة التكرار الى عادة بالرغم من طابعها الخصوصي الاولي ، تؤلف الطريقة التي يسعنا تمحيصها من وجهة نظر مزدوجة .

هناك قبل كل شيء التصميم . فلوئية الجو على سبيل المثال ، وورقية الاشجار ، وتوزيع المساحات المضيئة والمعتمة ، وكل سطوع التلوين بوجه عام تمثل ، من وجهة النظر التصويرية ، تنوعا لامتناهيا . ومن وجهة نظر التلوين والتنوير على وجه الخصوص تلاحظ لدى الفنانين اكبر الفروق ؛ وكذلك الامر فيما يتعلق بنمط التصميم . فقد يكون اللون احيانا من تلك الالوان التي لا نميزها في الطبيعة لانشغال انتباهنا عنها بغيرها . لكن هذا اللون بعينه هو الذي استرعى انتباه هذا الفنان او ذاك ،

فجعل له لونه الخاص به ان جاز التعبير واعتاد على اعطاء كل ما يرسمه هذا اللون وهذا التنوير . وما يصح بالنسبة الى اللون يصح ايضا بالنسبة الى المواضيع ذاتها ، الى خطوطها ، الى وضعيتها ، الى حركاتها ، الى طابعها ، الخ . ولدى الهولانديين نلتقي هذه الطريقة اكثر ما نلتقيها : ولسوف نعيد الى الاذهان الطريقة التي يعالج بها فان دير مير Van Der Meer مشاهد الطبيعة في ضياء القمر ؛ ووجود الكثبان الرملية في العديد من المشاهد الطبيعية لدى غوين Goyen (١٠٤) ؛ والدور الذي يلعبه الساتان وغيره من الانسجة الحريرية في الكثير من لوحات ارباب الرسم الآخرين ، وهلم جرا . من الممكن بعد ذلك ان تطال الطريقة التنفيذ ، وحركة الفرشاة ، وتنضيد الالوان وصهرها ، الخ .

لكن بقدر ما يتحول مثل هذا النمط الخاص من انماط التصميم والتنفيذ ، من كثرة التكرار المتواصل ، الى عادة ، الى طبيعة ثانية ، يتفاقم خطر انحطاط الطريقة بمزيد من السهولة ، طردا مع خصوصيتها ، الى تكرار وصنع آليين لا يساهم فيهما الفنان بكل روحه وكل إلهامه . عندئذ يسقط الفن الى مرتبة حرفة محض ، مرتبة مهارة صرف ، وتفقد الطريقة ، التي نخطئ فيما لو اصدرونا حكما بإدانتها قريبا ، شيئا باهتا ، باردا ، هامدا .

لهذا السبب ، يتوجب على الطريقة الحقة ان تتحاشى هذه الخصوصية المحدودة الضيقة ؛ وبدلا من ان تفقد محض مسألة عادة ، ان تتخذ طابعا لا يحول بين الفنان وبين ان يرى ، عبر

١٠٤ - فان غوين : رسام هولندي له لوحات من البحر والطبيعة رائعة اللونين (١٥٩٦ - ١٦٥٦) . «م»

انماط التمثيل الخاصة تلك ، طبيعة الشيء المطلوب تمثيله بالذات ، وأن يبقى وفيما لمفهومه . وإنما عندما تأخذ بعين الاعتبار هذا التحفظ ، نستطيع ان نقول من غوته انه يطبق «طريقة» اذ ينهي ، لا أشعار المناسبات فحسب ، بل كذلك أشعارا اخرى ذات طابع جاد ورصين ، بخاتمة ترمي بالنسبة الى بعض القصائد الى التخفيف من طابع رسالتها ، وبالنسبة الى بعضها الآخر الى وضع القارئ في حالة من الجد والرزانة . وبلجيا هوراسيوس (١٠٥) هو الآخر الى هذه الطريقة في رسائله . وفحوى هذه الطريقة اعتماد خطة للمحادثة واللياقة الاجتماعية على شرط عدم الغلو فيها ، افساحا في المجال امام ظهور الجانب العميق والجاد وأنبجاسه من جديد بمزيد من القوة والألق . وهذا النهج يؤلف بالفعل طريقة تدرج في عداد ذاتية التمثيل ، لكنها ذاتية ذات طابع اكثر عمومية لا تتجاوز ابدا ما هو لازم للتنفيذ المطلوب .

بوسعنا الآن ، بعد ان عرفنا الطريقة ، ان ننتقل الى البحث في الاسلوب .

ب - الاسلوب .

«الاسلوب هو الانسان» ، بحسب قول فرنسي ذائع (١٠٦) . والاسلوب ، بموجب هذا التعريف ، هو ما به تتكشف شخصية الذات التي تتظاهر في طريقة التعبير عن نفسها وفي صيغ

١٠٥ - هوراسيوس : شاعر لاتيني ، من ابناء العصر اللبني ، له «فن الشعر» و«المجانيات» و«الرسائل» (٦٥ - ت ق ٢٠) . -
 ١٠٦ - هذا القول هو للكاتب الفرنسي بولون (١٧٠٧ - ١٧٨٨) . «٢»

جعلها ، الخ . اما في رأي السيد فون روموهر (مباحث إيطالية ، ١٣ ، ص ٢٨٧) فان كلمة الاسلوب تعني على العكس : «تكييفاً ، متحولاً الى عادة ، مع الطالب الباطنة للمادة التي بها ينحت النحات تماثيله ، وبها يركب الرسام أشكاله» ؛ وهو يبدي بهذا الصدد ملاحظات بالغة الاهمية عن أنماط التنفيذ التي تبيحها او تنهى عنها بعض المواد المستعملة في النحت . لكن لا يجوز لنا ، مع ذلك ، ان نكتفي بتطبيق كلمة الاسلوب على هذا العنصر الحسي وحده ، بل ينبغي ان نشمل بها ايضاً تعيينات التمثيل الفني وقوانينه التي تنبع من عين طبيعة الفن الذي اليه ينتمي الموضوع المطلوب تمثيله . وعلى هذا النحو يجري التمييز ، في الموسيقى على سبيل المثال ، بين الموسيقى الدينية وموسيقى الاوبرا ، وفي الرسم ، بين الاسلوب التاريخي والاسلوب الشعبي ، الخ . وهكذا ينطبق الاسلوب على نمط الاداء او التنفيذ الذي يأخذ في اعتباره شروط المواد المستخدمة ، وكذلك متطلبات التصميم والتنفيذ ، مع مراعاة قوانين هذا الفن المحدد او ذاك ، النابعة من مفهوم الشيء بالذات . وبناء عليه يمكن القول ان انعدام الاسلوب ، اذا فهمنا هذه الكلمة بأوسع معانيها ، هو نتيجة إما لعجز الفنان عن التألف مع مثل ذلك النمط التمثيلي ، الضروري بحد ذاته ، وإما لعسف ذاتي يرخي العنان لنزواته وهواه ، بدل الامتثال لقوانين ، وينتهي به الامر الى تبني طريقة رديئة . لذا ينطق السيد فون روموهر بالحق حين يقول انه لا يجوز سحب القوانين ، المحددة لاسلوب فن بعينه ، على الفنون الأخرى ، على نحو ما فعل مينغر (١٠٧) ، على سبيل المثال ، في

١٠٧ - انطون رافائيل مينغر **Mengs** : رسام الماني من المدرسة الكلاسيكية الجديدة ، عاش الشطر الاكبر من حياته في روما (١٧٢٨-١٧٧٩).

لوحتة الشهيرة ، مجمع ربات الوحي ، الموجودة في فيللا الباني (١٠٨) «حيث صمم ونفذ الاشكال الملونة لأبولونه ، مطبقا عليها المبدأ المستعار من النحت» . وهذا ما نعاينه ايضا فني العديد من لوحات دورر (١٠٩) : فتمكنه المقتدر من أسلوب الحفر على الخشب جعله يتقيد به حتى في لوحاته ، وبخاصة فيما يتعلق برسم الفضون .

ج - حول الاصاله .

تكن الاصاله اخيرا ، لا في التقيد بقوانين الاسلوب ، بل في الالهام الذاتي الذي يأبى الانصياع لطريقة معينة ، يجري تبنيها دفعة واحدة ونهائية ، ويجعل وكده ان يمسك بموضوع عقلاني في ذاته وان يشكله ويصوغه ، غير ممثّل لغير صوت ذاتيته الداخلية ، وان تقيد في الوقت نفسه بطبيعة هذا الفن الخاص او ذاك وبمفهومه ، وبالمفهوم العام للمشال على حد سواء .
ينجم عن ذلك ان الاصاله تختلط بالموضوعية الحقيقية ؛ فهي تقرن بين الجانبين الذاتي والموضوعي للتمثيل على نحو لا يعود معه اي عنصر في واحدهما غريبا عن الثاني . وبالفعل ، تعبر الاصاله ، من جهة أولى ، عما هو عفوي الى اقصى حدود

-
- ١٠٨ - الباني **Albani** : اسرة ايطالية مشهورة اعطت الكنيسة كاردينالات والبابا كليمنفوس الحادي عشر . «م»
١٠٩ - البريخت دورر **Durer** : رسام ونقاش ألماني ، كبير اساتذة المدرسة الألمانية ، تجلت عبقريته في الرسم الزيتي والمائي والحفر على الخشب والنحاس (١٤٧١ - ١٥٢٨) . «م»

العموية لدى الفنان ، ولا تعبر من الجهة الثانية الا عما هو من صميم طبيعة الموضوع ، بحيث تظهر أصالة الفنان وكأنها أصالة الموضوع نفسه وتظاهر لهذا الموضوع ولنشاط الذات الخلاق في آن معا .

لا تمت الاصلة اذن بصلة الى اعتبارية وذاتية البسود والافكار التي تتوارد على خاطر . وانما المقصود بالاصالة بوجه عام امتلاك ذات بعينها لبعض الطرائق الخاصة في السلوك والعمل ، وعدم امتلاك اي ذات اخرى لشيئها . لكن هذه لأصلة رديئة . فبهذا المعنى ، ليس ثمة من شعب اكثر اصالة ممن الانكليز ، على اعتبار ان لكل انكليزي هوسه الذي لا يربد اي انسان عاقل ان يحاكيه فيه ، وهو يزعم نفسه اصيلا بإشادته بهذا النهج وترويجه له .

الى ذلك تنضاف اصالة ما يسمى بالنكتة والظرف ، وهي اصالة تحظى في ايامنا هذه بتقدير رفيع . والفنان الذي يمارس هذا الضرب من الاصلة ينطلق في كل مرة من ذاتيته الخاصة لينكفئ اليها من جديد ، بحيث يكون موضوع التمثيل يحصر المعنى مجرد ذريعة للفنان لاطلاق العنان لقريحته ، وللإفاضة في الفكاهات والنكات والنوادر ، ولتلدذ بقفزات تخيله الجامع . لكن عندئذ يقع انفصال بين الموضوع والفنان ؛ فالموضوع تجري معالجته عسفا واعتباطيا ، لان الفنان يحرص على ابراز اصالة نفسه في المقام الاول . ومثل هذا الظرف قد يكون ملؤه الروح وعمق الاحساس ، بل غالبا ما يكون له وقع كبير ، لكنه في واقع الامر اكثر خفة وسطحية مما ينظن . ذلك ان ايقاف مسار الاشياء المنطقي في كل لحظة وأن ، والابتداء والمواصلة والانتهاء بحسب تقلبات المزاج الاعتبارية ، وإطلاق النكت والاحاسيس كما تطلق الاسهم النارية ، ومن ثم انتاج اخيلة كاريكاتورية ، كل ذلك لا يعدو ان يكون عملا فائق السهولة بالقياس الى عمل تطوير كل متكامل وإعطائه شكلا ناجزا وناجحا ، على هدى المثال الحق . غير

ان الظرف في ايامنا هذه لا يطيب له سوى ابراز الجوانب المستكرهة من موهبة وقحة ، ويسقط بسهولة في التسطح والسخف . ان الظرف الحقيقي نادر للغاية ؛ لكن التفاهات الفثة تعتبر في ايامنا هذه اربية وعميقة للغاية لمجرد اكتنائها باللون الخارجي للظرف والتظارف . وحتى لدى شكسبير ، السذي يتميز بروح دعابة عظيمة وعميقة ، كثيرا ما تلاقينا سفاسف وسخافات . كذلك ان كان ظرف جان - بول (١١٠) يسترعي انتباهنا ، من جهة اولى ، بعمق نوادره وجمال احساسه ، فانه يخيب من الجهة الثانية آمالنا لما يقيمه من ترابطات غريبة شاذة بين مواضيع لا رابط بينها وتغيب عن ادراكنا تماما وشائجها المتخيلة من قبل روح الهزل . وحتى اعظم الكتاب الهزلين قاطبة لا يظل يتذكر الاسباب التي حدثت به الى اقامة تلك الروابط والشائج ، وعلى هذا النحو نتبين ، فيما لو اتعمنا النظر في تركيبات جان - بول ، انها لم تبدع بقوة عبقريته ، وانما هي خارجية بحتة . فقد كان جان - بول يعمد ، ليوفر لنفسه مواد جديدة على الدوام ، الى تقليب صفحات الكتب التي تعالج اشد الموضوعات تنوعا ، من علم نبات وقانون ورحلات وفلسفة ، الخ ، فيدون ما يستوقفه اثناء هذه المطالعات ، ويضيف الى هذه المدونات افكارا كانت تخطر له ساعته ، ثم حين كانت تأتي لحظة الابتكار ، ما كان يتردد في الربط بين الاشياء الاكثر تنافرا ، وعلى سبيل المثال بين نباتات البرازيل وبين محكمة عدل الامبراطورية القديمة . وهذا بالتحديد ما كان يكال له الشناء بوصفه دليل اصالة ، او توجد له الامدار بحجة ان الظرف يبيع

١١٠ - جان - بول : الاسم الذي مرف به يوهان بول فريدريش ريغتر :
 كاتب الماني ، من رواد الرومانسية ، تميز بالحساسية والظرف والتهكم
 (١٧٦٣ - ١٨٢٥) . ٢٢

كل شيء . والحال ان الاصاله الحقه تنافى ومثل هذا العسف
تحديدا .

سنعيد الى الاذهان بهذه المناسبة ما قلناه آنفا بصدد
السخرية التي تدرك ، على حد ما يدعيه المعجبون بهذا النوع ،
اعلى درجات الاصاله لمجرد انها لا تحمل اي شيء على محمل
الجد وتتماطى المزاح حبا بالمزاح . ومن جهة اخرى ، تجمع في
تمثيلاتها حشدا من التفاصيل التي يحتفظ الشاعر لنفسه
بمعناها الدفين العميق ، على اعتبار ان الحيلة والعظمة تكمنان
على وجه التحديد في الابهاء بان هذا الخليط من التفاصيل
يكون شعر الشعر ، اذ ان اعرق ما فيه واقربه الى الكمال يبقى
على هذا النحو مكتونا ، لا سبيل الى التعبير عنه بحكم عمقه
بالدات . على هذا النحو كان يزعم الزاعمون ان ما لم يجهر به
فريدريك شليغل في اشعاره ، يوم كان يتخيل نفسه شاعرا ،
هو افضل ما في هذه الاشعار ، لكن هذا لم يمنع ان ينكشف امر
شعر الشعر هذا على انه اتفه انواع النشر .

على العمل الفني الحقيقي اذن ان يعتق من هذه الاصاله
الكاذبة ، لانه ينم عن اصلاته حينما يكون من ابداع روح لا يلتقط
عناصر عمله من الخارج ليجمتها من ثم كيفما اتفق ، بل ينتج
بسكبة واحدة ، ان صح التعبير ، وبنبرة واحدة ، كلا متكاملا
حققت عناصره وحدتها وانصهارها الحميم في اعماق انساه
الخلق . اما اذا جمعت المشاهد والفكرات الرئيسية تحت تأثير
دافع خارجي ، لا بداعي توافقها الداخلي ، فهذا يبرهن فقط على
انه لا وجود لضرورة باطنة توجب اتحادها ، وعلى انها موصولة
بعضها ببعض وصلا عرضيا يتدخل من ذاتية غريبة اجنبية .
على هذا النحو لاقت مسرحية غوته غوتز اعجابا بالغا ، بسبب
اصالتها ، وكما كنا ذكرنا آنفا نفى غوته نفسه في هذا العمل
بجراة كبيرة وداس بقدميه جميع قوانين الفن كما صاغتها
النظريات الجمالية السائدة آنئذ ، ومع ذلك جاء تنفيذ هذا

العمل مفتقدا الاصاله الحقه . ذلك ان ما يميز هذا العمل فقره
 بالعناصر الشخصيه ، على اعتبار ان اقسامها ومشاهد بكاملها
 منه ، بدل ان تكون من نتاج صياغة عفوية وباطنه ، تحمل بصمة
 اهتمامات العصر الذي فيه كتبت المسرحية ولا تترايط فيما
 بينها الا بروابط خارجية بحتة . فالمشهد الذي يتواجه فيه
 غوتز والاخ مارتن ، الذي يفترض فيه انه يمثل لوثر ، على
 سبيل المثال ، لا يتضمن سوى افكار اقتبسها غوته من عصره ،
 في زمن كان فيه الناس في المانيا قد طفقوا يشتكون من جديد
 من الرهبان ، ويتهمونهم بشرب الخمر ، وبتناول مأكلا يتسبب
 هضمها في خمولهم ونعاسهم ، وبالوقوع تحت سطوة الكثير من
 المطامع والشهوات ، وبالنكت بندور الفقر والعفة والتواضع
 التي لا تحمل . وبالمقابل تبث حياة غوتز الفروسية وقصة مآثره
 واعماله الباهرة الحماسة في قلب الاخ مارتن . والحق ان لوثر
 لم يبدأ حملته بمثل هذه الافكار الدنيوية ؛ بل كان راهبا ورعا
 استقى من معين القديس اوغسطين تصورات وآراء دينية لها
 طابع مغاير من العمق . كذلك تتضمن بعض المشاهد الاخرى
 تلميحات الى النظريات التربوية السارية عصره ، وعلى الاخص
 نظريات بازدوف وتلامذته . وبحسب ما كانت تزعمه هذه
 النظريات ، كانت المواد التي تلقن للاولاد اكبر بكثير من طاقتهم
 على فهمها ، مع ان النهج الصحيح يقضي بتعليمهم الاشياء
 الواقعية بطريق الملاحظة والتجربة . كارل ، على سبيل المثال ،
 يتلو عن ظهر قلب امام والده ، على نحو ما كان دارجا في ايام
 حداثة غوته : «ياكستهاوزن قرية وقصر واقعان على نهر
 الاياكست ، ويملكها سادة برلينجن منذ مئتي سنة ملكية
 وراثية لا يجوز التصرف فيها» . ولكن حين يسأله غوتز :
 «تعرف سيد برلينجن» ، يرمقه الفلام بحيرة ، غير دابر بما
 يجيب ، لان العلم الذي تعلمه لا يمكنه حتى من معرفة ابيه
 بالذات . ويؤكد غوتز انه يعرف جميع الدروب والطرق

والمسالك ، قبل ان يعرف اسماء القرية والنهر والناحية . وهذه فواصل ترفيحية مضافة اضافة ، ولا صلة لها بالموضوع الحقيقي؛ وحتى في المقاطع التي كان يفترض فيها ان تعالج هذا الموضوع بكل العمق المناسب ، لا تقع على اثر الا لتأملات بائخة ونثرية (١١) عن أحداث العصر .

وشبيه هذا الحشد من تفاصيل مضافة ، لا صلة لها بالمضمون ، نلقاه حتى في **التآلفات الاصطفائية** (١١٢) ؛ فمنشآت المنزهات ، واللوحات الحية (١١٣) . والاهتزازات النوسية ، وحساسية المعادن ، واوجاع الراس ، وكل مشهد التآلفات المقتبس من الكيمياء هي من هذا القبيل . صحيح ان مخططا كهذا مباح في رواية تدور أحداثها في عصر نثري معين ، وعلى الاخص اذا ما طبق بمهارة وبرشاقة على نحو ما فعل غوته ، وعلاوة على ذلك لا ننسى ان العمل الفني لا يمكن ان يتجرد تمام التجرد عن منازع عصره وثقافة زمانه ، لكن ان يعكس الفنان صورة هذه الحضارة شيء ، وان يبحث عن مواد مقتبسة من الخارج ، لا صلة لها بمضمون النمثيل بحصر المعنى . وان يجمعها ، شيء آخر . ذلك ان الاصلة الحققة ، اصالة الفنان

١١١ - نفوذ في ختام هذا الجزء من «علم الجمال الهيفلي» الى التوكيد بان لكلمة Prosaipue معنيين : حقيقي ومجازي ، فهي تعني النثري، كما تعني المبتذل . وهيفل حين يقول عن شيء ما انه نثري . فهو يقصد ايضا، وفي الوقت نفسه ، انه مبتذل وعادي . «م»

١١٢ - **التآلفات الاصطفائية** : رواية لغوته كتبها عام ١٨٠٩ ، وهي اقرب الى دراسة سيكولوجية طبق فيها غوته على حالة نفسية مبدا التآلفات الكيمياوي . «م»

١١٣ - اللوحة الحية : هي مشهد تمثيلي يؤديه على المسرح ممثلون سانون لا يتحركون . «م»

واصالة العمل الفني على حد سواء ، تكمن في عقلانية المضمون الحقيقي في ذاته ، هذه العقلانية التي ينبغي ان تكون محرك الفنان ومحرك عمله في آن معا . وانما حين يتبنى الفنان هذا العقل الموضوعي ، من دون ان يشوّهه بادخال عناصر غريبة عليه ، من مصدر خارجي او داخلي ، حينئذ فقط يعبر في الموضوع الممثل عن ذاتيته الاصلية التي لا يجوز ان تكون سوى المركز الحي الذي فيه يهيا العمل الفني ويتجزئ ؛ وقوام الحرية في كل فكر وكل فعل مطابقين للحقيقة افساح المجال امام ما هو جوهري كيما يؤكد وجوده كقوة في ذاتها ، قوة لا تلبث ان تغدو القوة الخاصة للفكر والارادة الدائيين ، فيندمجان بها ويولفان واباها كلا واحدا . اذن لا مرء في ان اصالة الفن تتغذى بجميع الخصوصيات المتاحة ، لكنها لا تنشر بها وتمتصها الا لكي يتمكن الفنان من الانصياع لاندفاع عبقريته الملهم بتصوره وتصميمه للعمل الفني الذي يريد انجازه ، ولكي يقتدر على تجسيد اناء الحقيقي في العمل المنفذ وفق الحقيقة ، بدل ان يستسلم لهواه ولنزوته الآتية . ولقد كان عدم امتلاك طريقة هو على الدوام الطريقة العظيمة الوحيدة ؛ ولانه كذلك كان شأن هوميروس وسوفوكليس ورافائيل وشكسبير ، استاهل هؤلاء العباقر صفة الاصالة .

الفهرس

الفصل الاول

التصور الموضوعي للفن

٧

١ - تعاريف عامة

١ - في علاقات الجمال الفني

٧

بالجمال الطبيعي

١١

ب - نقطة انطلاق علم الجمال

١٧

ج - اعتراضات على فكرة الفلسفة في الفن

٢ - الافكار الشائعة عن طبيعة الفن

٣٦

١ - محاكاة الطبيعة

٤٥

ب - ايقاظ النفس

٥٢

ج - وظيفة الفن في تهذيب الاخلاق

الفصل الثاني

النظريات الاختبارية في الفن

٦٢

٦٢	١ - الافكار المتعلقة بالعمل الفني
٦٣	أ - قواعد الفن . الموهبة . الحاجة الى الفن
٧١	ب - حس الفن . الدوق . «الجهيضية»
٧٦	ج - الحدس ، الذكاء ، الفكرة
٨٥	٢ - علم الفن
٨٥	أ - النظريات القائمة على مبدأ الدوق
٩١	ب - تعاريف الجمال الاحداث عهدا
١٠٠	ج - تعريف الهدف النهائي للفن
	الفصل الثالث
١٠٥	الفن منظور الىه من وجهة النظر الفلسفية
١٠٥	أ - الفلسفة الكانطية
١١٢	ب - شيلر ، فوته ، شيلنغ
١١٥	ج - السخرية والرومانسية
١٢٥	لمحة عن المخطط العام للكتاب

فكرة الجمال

الفصل الاول الفكرة

١٦٣	١ - الفكرة والروح المطلق
١٨٢	٢ - الفكرة . الواقع . الواقع بالحي
	٣ - المفكرة المتحققة في العالم الخارجي . الجمال في الطبيعة
١٩٥	٤ - الحياة الطبيعية والجمال
٢٠٦	٥ - الحياة منظوروا اليها من وجهة النظر الطبيعية
٢١٤	الصرف

الفصل الثاني

المثال

- ٢٢٠
٢٢٠ ١ - الجمال المجرد ، الخارجي
٢٢١ ١ - جمال الشكل المجرد
٢٢٢ ب - التناظم
٢٢٧ ج - التبعية لقوانين
٢٢٩ د - التناسق
٢٣١ ٢ - الجمال كوحدة مجردة للمادة المحسوسة
٢٣٣ ٣ - نواقص الجمال الطبيعي
٢٣٦ ١ - داخلية المباشر ليست الا داخلية
٢٤٠ ٢ - حالة تبعية الوجود الفردي المباشر
٢٤٣ ٣ - محدودية الوجود الفردي

الفصل الثالث

الجمال الفني او المثال

- ٢٤٨
٢٤٩ ١ - المثال بما هو كذلك
٢٤٩ ١ - الفردية الجميلة
٢٥٩ ٢ - العلاقات بين المثال والطبيعة
٢٨١ ب - تعيين المثال
٢٨٢ ١ - تعيين الجمال كما هو
٢٨٢ ١ - الالهي كوحدة وكلية
٢٨٢ ٢ - الالهي كتعدد آلهة
٢٨٤ ٣ - صفو المثال
٢٨٦ ٢ - العمل
٢٨٧ ١ - حالة العالم العامة
٢٨٨ ١ - الاستقلال الفردي والمصر البطولي
٣٠٦ ب - الطابع النشري للازمنة الحاضرة
٣٠٩ ج - اعادة بناء الاستقلال الفردي

الجمال الفني أو المثال

- ٢ -

العمل

(تتمة)

- ٣١٣ ٢ - الوضع
٣١٧ ١ - انعام الوضع
٣١٨ ب - الوضع المتعين العديم الشأن
٣٢٣ ج - التصادم
٣٤٢ ٣ - العمل
٣٤٦ ١ - القوى العامة للعمل
٣٥٣ ب - الافراد الفاعلون
٣٧٠ ج - الشخصية
٣٨٣ ٣ - التعمين الخارجي للمثال
٣٨٧ ١ - الخارجية المجردة بما هي كذلك
٣٩٦ ٢ - حول التوافق بين المثال العيني وواقعه الخارجي
٣ - الجانب الخارجي من العمل الفني المثالي
٤١٢ في علاقته مع الجمهور
٤٣٨ ج - الفنان
٤٤٠ ١ - المخيلة ، العبقرية ، الالهام
٤٤٠ ١ - المخيلة
٤٤٣ ب - الموهبة والعبقرية
٤٤٧ ج - الالهام
٤٥٠ ٢ - موضوعية التمثيل
٤٥٣ ٣ - الطريقة ، الاسلوب ، الاصاله
٤٥٤ ١ - الطريقة الذاتية
٤٥٧ ب - الاسلوب
٤٥٩ ج - حول الاصاله

موسوعة علم الجمال الهيجلي

يمثل الفن في نظر هيغل ، الى جانب الدين والفلسفة ، واحداً من أسمى ثلاثة أشكال يتجلى لها الروح المطلق . فبالفن يرقى بالانسان حدسياً الى مستوى الحضور الالهي ، ويعيد اكتشاف البعد المثالي للواقع ، ويعطي امتداداً لامتناها لوجوده المتناهي .

والفيلسوف الالماني الكبير يثبت في دروسه عن فلسفة الفن ، التي القاها في جامعة برلين واستعرض فيها التاريخ العالمي للفن ، انه كذلك ناقد وذوافة كبير للجمال . ومن هنا كان ما يتميز به هذا الكتاب من متعة القراءة وقرب التناول . ودار الطليعة تقدم موسوعة علم الجمال الهيجلي في طبعة جديدة بخمسة اجزاء :

- فكرة الجمال
- الفن الرمزي / الكلاسيكي / الرومانسي
- فن العمارة / فن النحت
- فن الرسم / فن الموسيقى
- فن الشعر